# MODULATIONS-LEHRE

von

G. Güldenstein

Mit Beilage: Notenbeispiele

von Carl Grüninger in Stuttgart / 1917

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 289 6

MT
52
G85
1917
c. 1
MUSI

*Presented to the*

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

from the

ARTHUR PLETTNER

ISA McILWRAITH

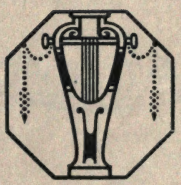
COLLECTION

Arthur R. Plettner.

# MODULATIONS-LEHRE

von

G. Güldenstein



Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart / 1917

Druck von Carl Grüninger, K. Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg, Stuttgart.

# Inhalt.

Seite

Einleitung: Von Tonart und Modulation . . . . . 1

**Modulationslehre.**

Erster Teil.

I. Die Umdeutung im engeren Sinne . . . . . 3
1. Umdeutung der Dreiklänge . . . . . 3
2. Umdeutung der Septimenakkorde . . . . . 6
3. Die vermittelnde Tonart . . . . . 7

II. Wiederherstellung des reinen Moll, das Gesetz der Chromatik, das melodische Moll . . . . . 8

III. Neue Umdeutungsmöglichkeiten, entstanden aus der Anwendung des reinen und melodischen Moll, sowie durch Erweiterung der Tonart nach dem Gesetz der Chromatik . . . . . 10
1. Anwendung des reinen Moll . . . . . 11
2. Anwendung des melodischen Moll . . . . . 11
3. Erweiterung der Tonart nach dem Gesetz der Chromatik . . . . . 11
Der neapolitanische Akkord . . . . . 13

IV. Die enharmonische Umdeutung . . . . . 13
Die drei Wertveränderungen . . . . . 14
1. Aus dem umgedeuteten Akkord entsteht die gleiche Akkordart . . . . 15
2. Aus dem umgedeuteten Akkord entsteht eine andere Akkordart. . . . 15
3. Aus dem umgedeuteten Akkord entsteht eine Vorhaltsbildung . . . . 15

V. Wichtige chromatische Akkorde, die sich tonartlich (Kapitel III) und enharmonisch (Kapitel IV) umdeuten lassen . . . . . 16
1. Der dreifach verminderte Septimenakkord . . . . . 16
2. Der übermäßige Dreiklang . . . . . 18
3. Der verminderte Septimenakkord . . . . . 20

VI. Die Terzverwandtschaft . . . . . 22
1. Ableitung . . . . . 22
a) Von der enharmonischen Umdeutung als Ausgangspunkt . . . . . 22
b) Von der Quintverwandtschaft als Ausgangspunkt . . . . . 23
2. Die terzverwandten Dreiklänge . . . . . 23
a) Durdreiklang zu Durdreiklang . . . . . 24
b) Molldreiklang zu Molldreiklang . . . . . 24
c) Falsche Terzverwandtschaft: Dur- zu Moll- und Moll- zu Durdreiklang 24

Seite

3. Verbindungen durch Terzverwandtschaft von Septimenakkorden aus . . 25
a) Vom Septimenakkord in den Dreiklang . . . . . 26
b) Vom Septimenakkord in den Septimenakkord . . . . . 26
c) Vom Septimenakkord in die Vorhaltsbildung . . . . . 27
4. Umkehrung der unter 3. aufgeführten Verbindungen . . . . . 27
a) Vom Dreiklang in den Septimenakkord . . . . . 27
b) Von der Vorhaltsbildung in den Septimenakkord . . . . . 27

## Zweiter Teil.

A. Modulation durch Stimmführung . . . . . 28
1. Durch Einführung des Dominant-Septimenakkords . . . . . 28
2. Durch die Einführung des verminderten Septimenakkords und durch die Folge verminderter Septimenakkorde . . . . . 28
3. Durch freie Chromatik . . . . . 28

B. Psychologisches . . . . . 29
1. Wie man gewisse Akkorde auffaßt . . . . . 29
a) Der Dursextakkord mit verdoppelter Terz . . . . . 29
b) Der Mollsextakkord mit verdoppelter Terz . . . . . 30
c) Der Dur- und Mollquartsextakkord mit verdoppeltem Baßton . . . 30
2. Erklärung einiger ungewöhnlicher Akkordfolgen . . . . . 30

C. Praktische Winke, harmonische Spielereien, Erläuterungen zu Beispielen . 31
1. Welchen Akkord wählt man zur Umdeutung? . . . . . 31
2. Modulation in zwei Sätzen durch Teilung der zu durchlaufenden Entfernung 33
3. Modulation durch Anstrebung der Tonart, deren Tonika II oder IV in der Endtonart ist. (Die II. oder IV. Stufe der Endtonart wird vorübergehend als I aufgefaßt.) . . . . . 34
4. Andere Stufen werden vorübergehend als I aufgefaßt . . . . . 34
5. Harmonische Spielereien . . . . . 35
6. Bemerkungen zu Beispielen und Sequenzen . . . . . 35

D. Aufgaben, Beispiel für harmonische Analyse . . . . . 37
1. Uebungen für den Schüler . . . . . 37
2. Harmonische Analyse des Tristan-Vorspiels . . . . . 38

# Einleitung.

## Von Tonart und Modulation.

Die Tonart gleicht einem Kosmos. Bestimmte Schwergewichtsgesetze herrschen in ihr. Der Begriff der Schwere entsteht durch die Anziehung. Der Punkt der stärksten Anziehung in der Tonart ist die Tonika (zunächst Ton, im weiteren Sinne auch Dreiklang der ersten Stufe) Mittelpunkt, dem nach Gesetzen der zentripetalen Kraft alles zustrebt. In ihr allein ist Ruhe.

Das Gefühl für die Beziehung jedes Tones und jedes Akkords zur Tonika ist das tonale oder Tonartsgefühl. Solange sich dieses Gefühl auf den gleichen Ton oder Akkord als Tonika bezieht, sind wir immer in ein und derselben Tonart, nämlich in der, in welcher der betreffende Ton oder Akkord die erste Stufe ist.

Werden aber die Verhältnisse verschoben, ändert sich die Abhängigkeit der Töne voneinander derart, daß unserem Empfinden ein vom ersten verschiedener Ton Tonika wird, so haben wir die ursprüngliche Tonart verlassen. Diesen Uebergang von einer Tonart in eine andere nennt man Modulation.

Modulationen auszuführen gibt es verschiedene Mittel. Sie nachzuweisen und ihre Anwendung zu zeigen, ist Zweck und Aufgabe der vorliegenden Arbeit.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/modulationslehre00gl

# Modulationslehre.

## Erster Teil.

## I. Die Umdeutung (im engeren Sinne).

Die Möglichkeit, von einer Tonart in eine andere übergehen zu können, ist durch den Umstand gegeben, daß zwischen allen Tonarten unmittelbar oder mittelbar Beziehungen bestehen: derart, daß jede Tonart Akkorde oder wenigstens Töne enthält, die auch in anderen Tonarten vorkommen und in den Fällen, wo eine Tonart mit einer anderen gar keinen Ton mehr gemeinsam hat, immer eine dritte Tonart zu finden ist, die etwas mit der ersten und etwas mit der zweiten Tonart gemein hat. Die Tonart C dur z. B. enthält mehrere Akkorde, die auch in G dur vorkommen. Spiele ich nun in C dur einen solchen Akkord, so kann ich in dem Augenblick, in welchem der Akkord erklingt, annehmen, ich sei jetzt nicht mehr in C, sondern in G. Diese Annahme wird Wirklichkeit dadurch, daß mein musikalisches Empfinden von dem Augenblick an alles auf die neue Tonika G bezieht. Es verändert sich der Stufen- (= Funktions-) Wert aller Töne (und Akkorde) und die Ruhe ist erst wieder hergestellt, wenn der neue Mittel- und Ruhepunkt G erreicht ist[1].

Die Annahme, ein Ton oder Akkord gehöre nicht mehr der Ausgangstonart, sondern einer von ihr verschiedenen Tonart an, nennt man Umdeutung. Auf Umdeutung im weiteren Sinne beruht jede Modulation. Spricht man von „Modulation durch Umdeutung", so meint man damit die Umdeutung im engeren Sinne, d. h. die Umdeutung ganzer Akkorde, also die der Dreiklänge oder Septimenakkorde.

### 1. Umdeutungsmöglichkeiten der Dreiklänge.

Zur Untersuchung, welche Akkorde umdeutungsfähig sind und auf welche Weise sie es sind, gehen wir von den bei uns gebräuchlichsten Tonartsformen aus, nämlich von der Durtonart und der harmonischen

[1] Ob auch der Hörer meiner Annahme folgt, hängt davon ab, wie wahrscheinlich sie ihrem Zusammenhang nach ist. Darin, den Hörer zu zwingen, daß er den eigenen Annahmen folge, selbst wenn sie nicht die nächstliegenden sind, zeigt sich die Ueberzeugungskraft, die einer guten Modulation als künstlerischer Einzelheit ebenso innewohnen muß, wie sie das wirkliche Kunstwerk als Ganzes besitzt.

Molltonart (harmonisches Moll ist z. B. a moll mit f und gis). Diese Tonartsformen als Grundlage für unsere Untersuchung benützend, bekommen wir folgende Zusammenstellung:

Durdreiklänge sind:

| in Dur | in Moll |
|---|---|
| auf I IV V . . . . . | V VI |

Molldreiklänge sind:

| | |
|---|---|
| auf II III VI . . . . . | I IV |

Verminderte Dreiklänge sind:

| | |
|---|---|
| auf VII . . . . . | II VII |

Ein übermäßiger Dreiklang ist:

| | |
|---|---|
| auf . . . . . | III |

Eine einfache Schlußfolgerung ergibt: Wenn auf I, IV, V in Dur und auf V und VI in Moll Durdreiklänge sind, so kann jeder Durdreiklang I oder IV oder V in Dur sein und in Moll V oder VI. Beispiel: Der Durdreiklang c e g kann sein: I in C, IV in G, V in F, V in f, VI in e.

Also kann man durch die Umdeutung des Akkords c e g von einer dieser 5 Tonarten in eine der 4 anderen modulieren. Analog lassen sich die Moll- und verm. Dreiklänge umdeuten.

Wir wollen nun untersuchen, in welche Tonarten man von C dur aus gelangen kann, wenn man alle in C befindlichen Dreiklänge auf sämtliche mögliche Arten umdeutet.

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| C: I | G: IV | F: V | f: V | e: VI | — | — | — | — | — | — | — |
| C: II | — | F: VI | — | — | B: III | d: I | a: IV | — | — | — | — |
| C: III | G: VI | — | — | e: I | — | — | — | D: II | h: IV | — | — |
| C: IV | — | F: I | — | — | B: V | — | a: VI | — | — | b: V | — |
| C: V | G: I | — | — | — | — | — | — | D: IV | h: VI | — | c: V |
| C: VI | G: II | F: III | — | e: IV | — | — | a: I | — | — | — | — |
| C: VII | — | — | — | — | — | — | a: II | — | — | — | c: VII |

Tonarten, die gemeinsame Akkorde haben, nennt man verwandt. Je mehr gemeinsame Akkorde sie haben, um so näher ist die Verwandtschaft. Demnach ist C verwandt mit

1. F durch I = V, II = VI, IV = I, VI = III Tonart der Subdom.
2. G „ I = IV, III = VI, V = I, VI = II Tonart der Dominante
3. a „ II = IV, IV = VI, VI = I, VII = II Parallele der Tonika
4. d „ II = I Parallele der Subdominante
5. e „ I = VI, III = I, VI = IV Parallele der Dominante
6. B „ II = III, IV = V 2. Subdominante
7. D „ III = II, V = IV 2. Dominante
8. h „ III = IV, V = VI Parallele der 2. Dominante
9. c „ V = V, VII = VII[1] Mit der Tonart gleichnamige Molltonart
10. f „ I = V Mit der Subdom. gleichnam. Molltonart
11. b „ IV = V Mit der 2. Subdom. gleichn. Mollton.

**Umdeutungstabelle der in a moll befindlichen Akkorde.**

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| a: I | G: II | F: III | C: VI | e: IV | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
| a: II | — | — | C: VII | — | c: VII | — | — | — | — | — | — | — | — |
| a: III | vorläufig nicht umdeutbar | | | | | | | | | | | | |
| a: IV | — | F: VI | C: II | — | — | B: III | d: I | — | — | — | — | — | — |
| a: V | — | — | — | — | — | — | — | E: I | H: IV | A: V | gis: VI | — | — |
| a: VI | — | F: I | C: IV | — | — | B: V | — | — | — | — | — | b: V | — |
| a: VII | — | — | — | — | — | — | — | — | — | A: VII | — | — | fis: II |

a moll ist also verwandt mit:

1. G durch I = II
2. F „ I = III IV = VI VI = I
3. C „ I = VI II = VII IV = II VI = IV
4. e „ I = IV
5. c „ II = VII

[1] Siehe Bemerkung Seite 6.

6. B durch IV = III VI = V
7. d „ IV = I
8. E „ V = I
9. H „ V = IV
10. A „ V = V VII = VII[1]
11. gis „ V = VI
12. b „ VI = V
13. fis „ VII = II

Bemerkung.

Zu der Umdeutung V = V und VII = VII ist folgendes zu bemerken: Im Sinne der zu Anfang gegebenen Definition ist die Verwechslung V = V oder VII = VII nicht als Umdeutung zu betrachten, da sie keine Veränderung des Stufenwertes bewirkt, ferner sind die durch die Auffassung V in Dur = V in Moll (oder VII = VII) und umgekehrt bewirkten Veränderungen nicht als Modulation anzusehen, da sich auch nach dem Auffassungswechsel immer noch alle Töne auf den gleichen Ton als Tonika beziehen. Man wird also solche Fälle nicht als Modulation, sondern als Wechsel des Tongeschlechts ansprechen.

Praktisch bleiben aber trotzdem solche „Umdeutungen" von Wert, weil die durch den Tongeschlechtswechsel neu gegebenen Akkorde zur weiteren Umdeutung benützt werden können. (Siehe Beispiele 11, 12, 13, 14.)

## 2. Umdeutungsmöglichkeiten der Septimenakkorde.

Die Anwendung der Septimenakkorde kann keine neuen Umdeutungsmöglichkeiten ergeben; denn begreiflicherweise wird ein Akkord, der sich aus 4 Tönen zusammensetzt, in weniger Tonarten untergebracht werden können, als einer, der nur 3 Töne enthält. Während z. B. der Dreiklang c e g I in C, IV in G, V in F, V in f, VI in e sein kann, kommt der Vierklang c e g h nur noch in den Tonarten C, G und e vor. Trotzdem ist die Benützung der Septimenakkorde für die Modulation durchaus empfehlenswert; denn vermöge ihres dissonierenden Charakters wirken sie gut bindend. Die Arten der Septimenakkorde bezeichne ich nach Prof. E. M. Sachs in München dergestalt, daß durch den Namen

[1] Siehe nachfolgende Bemerkung.

erst die Art des Dreiklangs, dann die Größe der Septime genannt wird[1], z. B.:

d f a c weich-kleiner Septimenakkord
h d f a verm.-kleiner Septimenakkord.

Uebersicht der Septimenakkorde.

| | in Dur | in Moll |
|---|---|---|
| 1. Hart-große Septimenakkorde befinden sich . . | I IV | VI |
| 2. hart-kleine Septimenakkorde (gen. Dominant-Septimenakkorde) . . . . . | V | V |
| 3. weich-große Septimenakkorde . . . . . | — | I |
| 4. weich-kleine Septimenakkorde . . . . . | II III VI | IV |
| 5. verm.-kleine Septimenakkorde . . . . . | VII | II |
| 6. verm.-verm. Septimenakkorde (gen. verm. Septimenakkorde) . . . . . | — | VII |
| 7. überm.-große Septimenakkorde . . . . . | — | III |

Akkorde, die nur auf einer Stufe vorkommen, können im bisher gebrauchten Sinne nicht umgedeutet werden. Demnach sind umdeutungsfähig:

hart-große Septimenakkorde I = IV = VI
hart-kleine „ V = V
weich-kleine „ II = III = VI = IV
verm.-kleine „ VII = II.

### 3. Die vermittelnde Tonart.

Haben zwei Tonarten keinen Akkord mehr gemeinsam, so kann man doch noch durch Umdeutung eines Dreiklangs oder eines Septimenakkordes von der einen in die andere modulieren, indem man zwischen die beiden Tonarten eine dritte stellt, die mit jeder wenigstens einen Akkord gemein hat. Diese dritte Tonart ist dann die „vermittelnde". Bei großer Entfernung zweier Tonarten kann man sich auch zweier vermittelnder Tonarten bedienen. Beispiele:

Die Aufgabe laute: Moduliere durch Umdeutung von es nach A; die beiden Tonarten haben keinen Akkord gemeinsam. Es findet sich

[1] Späterhin bei alterierten Septimenakkorden wird durch den Namen erst die Terz, dann die Quint und schließlich die Septime bezeichnet; z. B. h dis f a = groß-verm.-kleiner Septimenakkord.

als vermittelnde Tonart d moll, welches einen Akkord mit es (es V = d VI) und einen mit A (d V = A I) gemein hat.

Aufgabe: Moduliere von Fis nach b. Vermittelnde Tonarten h (Fis I = h V) und C (h VI = C V; C IV = b V). (Siehe Modulationsbeispiele 8, 9, 10.)

## II. Wiederherstellung des reinen Moll, das Gesetz der Chromatik, das melodische Moll.

Reine Tonarten sind für unser Empfinden und unsere Erkenntnis die Durtonart und das äolische Moll[1]. Aeolisches Moll ist z. B. a moll mit f und g oder mit anderen Worten jede Molltonart, deren Vorzeichen genau mit den Vorzeichen der eine kleine Terz höher liegenden Durtonart übereinstimmen. Der Name äolisches Moll kommt daher, daß dieses Moll in seiner Tonfolge ganz der alten äolischen Tonart gleicht. Da wir es aber nicht im Sinne einer alten (Kirchen-) Tonart, sondern mit allen Freiheiten der Neuzeit gebrauchen wollen, vermeide ich in Zukunft den Namen äolisches Moll und verwende dafür stets den Namen reines Moll.

Benützen wir das hier einleitend Gesagte als Voraussetzung, so werden sich zwei Fragen aufdrängen, deren Beantwortung uns den Ausgangspunkt für ein tieferes Eindringen in das Wesen der Tonart und damit auch in das Wesen der Chromatik bilden soll.

Die erste Frage wird lauten: Auf welche Weise läßt sich reines Moll von Dur unterscheiden?

Tatsächlich, es gibt kein äußeres Merkmal, an dem man die beiden Tonarten unterscheiden könnte; man kann also von Dur nach der parallelen reinen Molltonart und umgekehrt modulieren, ohne daß ein Vorzeichen dies verraten würde. Daß man im einen Falle Dur anzunehmen hat, im anderen Falle Moll, liegt also nur an der Folge der Stufen. Durch diese Tatsache wird gewissermaßen das Vertrauen des Schülers zur Vorzeichnung erschüttert; er sieht auf einmal, daß sie ihm nicht mit Sicherheit die Tonart bezeichnet, und er wird auf den Gedanken kommen, es könnten vielleicht noch andere Fälle eintreten, in denen ein Tonartswechsel vorgenommen wird, ohne daß es aus den Vorzeichen zu erkennen wäre. Diesem Gedanken folge er ruhig, er ist wohl berechtigt:

[1] Die ebenfalls reinen Tonarten dorisch, phrygisch etc. kommen hier nicht in Frage.

für den Feinhörigen ist oftmals ohne Verletzung der Vorzeichnung eine Modulation erfolgt[1], vorübergehend eine Tonika aufgestellt, die — von der ersten verschieden — eine Tonart innerhalb der Tonart herstellt. In diesem Vorgange aber findet man einen Schlüssel für das Verständnis der Chromatik.

Die zweite Frage wird lauten: Warum wendet man an Stelle des reinen Moll fast stets das harmonische Moll an?

Im reinen Moll fehlt der sehr gewohnte untere Leitton zu I und unser durch die ganze Art unserer musikalischen (im Zusammenhang mit der übrigen kulturellen) Entwicklung wesentlich gesteigertes Bedürfnis nach Leittönen kann es kaum ertragen, daß ein so wichtiger Ton wie I keinen Leitton habe. Das harmonische Moll entstand also durch Einführung eines unteren Leittons zu I, wodurch die Tonart gewissermaßen nach dem Muster der Durtonart verbessert wurde. Hiermit wurde der erste chromatische Ton in die reinen Tonarten eingeführt. Unser größer gewordenes Leittonbedürfnis war damit aber noch nicht zufrieden. Es fand, daß man die in Moll natürlich vorhandenen Leittöne zu III von unten und zu V von oben auch in Dur haben könnte und führte sie als chromatische Töne ein. Und in Dur wie in Moll wurden die chromatischen Töne immer zahlreicher. Dem guten Beobachter wird es aber nicht entgehen, daß alle diese chromatischen Töne Leittöne nach den Haupttönen der Tonart, nämlich nach denen des Tonika-Dreiklanges, waren. Auf Grund dieser Beobachtung stelle ich folgendes Gesetz auf:

### Das Gesetz der Chromatik.

Zu den Tönen des Tonika-Dreiklanges I, III, V in Dur wie in Moll können obere und untere Leittöne, soweit sie nicht schon natürlich vorhanden sind, durch chromatische Erhöhung bezw. Erniedrigung der Stufen VII, II, IV und VI geschaffen werden.

Umgekehrt:

Jeder einer Tonart fremde Ton kann als Bestandteil eines Akkordes innerhalb derselben nur oberer oder unterer Leitton zu den Tönen des Tonika-Dreiklanges, also zu I, III oder V sein.

An diesem Gesetz ist unbedingt festzuhalten und überall da, wo die

[1] Vergl. Beispiel 15; Modulationen ohne Verletzung der Vorzeichnung nenne ich „unausgesprochene".

Praxis im Widerspruch zu diesem Gesetz zu stehen scheint, ist eine Tonart innerhalb der Tonart anzunehmen (für deren Tonika dann das gleiche Gesetz gilt). Durch dieses Gesetz und nur durch dieses kann Ordnung und Uebersicht in das bis jetzt noch recht wenig geklärte Gebiet der Chromatik kommen, und ich hoffe, durch eine spätere Schrift (Lehrbuch der Chromatik) zu beweisen, wie gerade die Annahme der Einkapselung einer Tonart in die andere ungemein fruchtbar für den Ausbau einer Theorie der Chromatik wird [1].

Das harmonische Moll ist also das Resultat einer chromatischen Veränderung, die, wenn ich mich so ausdrücken darf, chronisch geworden ist.

Beim melodischen Moll ist die VI. und VII. Stufe erhöht (z. B. a moll mit fis und gis). Historisch mag das melodische Moll wohl eine Folge des harmonischen Moll sein. Systematisch kann die Erhöhung der VI. Stufe nicht als Chromatik aufgefaßt werden, da der erhöhten VI jede Leittontendenz fehlt. Das melodische Moll muß als die Vermischung einer gleichnamigen Moll- und Durtonart angesehen werden.

## III. Neue Umdeutungsmöglichkeiten, entstanden aus der Anwendung des reinen und melodischen Moll sowie durch Erweiterung der Tonart nach dem Gesetz der Chromatik.

Durch die Anwendung des reinen und melodischen Moll sowie durch die Erweiterung der Tonart nach dem Gesetz der Chromatik erhalten wir eine Reihe von Tönen, die in den Tonarten, wie wir sie bis jetzt zur Modulation verwendet haben, nicht vorkommen konnten. Bedenkt man, daß jeder der für unsere Tonarten neu gewonnenen Töne 1, 3, 5 oder 7 eines Drei- bezw. Vierklanges sein kann, so wird ohne weiteres ersichtlich, daß wir hierdurch eine große Anzahl Akkorde gewinnen, welche die Umdeutungsmöglichkeiten für die Modulation beträchtlich vermehren.

Das System, das ich aufzustellen unternommen habe, wäre geschlossener, wenn ich gleich zu Anfang bei den Umdeutungsmöglichkeiten der Drei- und Vierklänge vom reinen Moll ausgegangen wäre. Es hätten sich dann Akkorde wie der verm. Septimenakkord, der überm. Dreiklang etc.,

[1] Vergl. Kap. C, 4.

die tatsächlich in keiner reinen Tonart vorkommen, von vorneherein als chromatische Gebilde gezeigt, und noch manches andere wäre folgerichtiger geworden. Indem ich trotzdem vom harmonischen Moll als Grundlage ausging, machte ich der herrschenden Gewohnheit ein Zugeständnis, die sowohl in Praxis als in Theorie einstweilen noch stets das harmonische Moll bevorzugt.

Statt die durch Einführung der erhöhten VII entstandenen Akkorde als neu für die Tonart und damit als neue Umdeutungsmöglichkeit aufzuführen, wird es jetzt umgekehrt nötig sein, den mit Anwendung der natürlichen VII gebildeten Akkorden besondere Beachtung zu schenken. Aber von dem Augenblick ab, da wir das reine Moll wieder hergestellt haben, muß ich meine Leser bitten, bei allem, was Chromatik betrifft, immer vom reinen Moll als Grundlage auszugehen.

### 1. Anwendung des reinen Moll.

Durch die Wiederherstellung des reinen Moll erhalten wir folgende Akkorde: a moll: g h d (f), e g h (d), c e g (h), a c e g.

### 2. Anwendung des melodischen Moll.

Durch die Anwendung des melodischen Moll ergeben sich folgende Akkorde: a moll: fis a c (e), d fis a (c), h d fis (a), gis h d fis.

3. Durch

### Erweiterung der Tonart nach dem Gesetz der Chromatik

ergeben sich folgende Akkorde:

a) Durch Einführung des unteren Leittons zu I in Moll
a moll: gis h d (f), e gis h (d), c e gis (h), a c e gis.

b) Durch Einführung des oberen Leittons zu I in Moll und Dur
a moll: b d f (a), g b d (f), e g b (d), c e g b.
C dur: des f a (c), h des f (a), g h des (f), e g h des.

c) Durch Einführung des unteren Leittons zu III in Dur
C dur: dis f a (c), h dis f (a), g h dis (f), e g h dis.

d) Durch Einführung des oberen Leittons zu III in Moll
a moll: des f a (c), h des f (a), g h des (f), e g h des.

e) Durch Einführung des unteren Leittons zu V in Moll und Dur
a moll: dis f a (c), h dis f (a), g h dis (f), e g h dis.
C dur: fis a c (e), d fis a (c), h d fis (a), g h d fis.

f) Durch Einführung des oberen Leittons zu V in Dur
C dur: as c e (g), f as c (e), d f as (c), h d f as.

An einigen Beispielen möchte ich nun zeigen, wie man auch zwei und selbst drei solcher Leittöne gleichzeitig anwenden kann.

g) Unterer Leitton zu V kombiniert mit anderen Leittönen
C dur: fis as c (e), d fis as (c), h dis fis (a), h dis fis (as), h d fis as, g h dis fis.

h) Unterer Leitton zu I kombiniert mit anderen Leittönen
a moll: gis h dis (f), gis b d (f), gis b des (f), gis b dis (f), e gis h (dis), e gis b (d), e gis b (dis), c e gis b.

Die hier rein schematisch zusammengestellten Akkordbildungen sind natürlich für die Praxis von verschiedenem Werte. Ferner sind hier zwei Gruppen zu unterscheiden, nämlich erste Gruppe: Akkorde, die uns in ihrer Gestalt bereits bekannt sind und nur durch die unter 1, 2 und 3 gezeigten Abweichungen eine neue Anwendungs- und damit Umdeutungsmöglichkeit bieten. Eine schematische Zusammenstellung dieser neuen Möglichkeiten würde zu weit führen, und es muß dem Fleiße des Schülers überlassen bleiben, selbst recht zahlreiche Zusammenstellungen zu machen. Einige Beispiele mögen den Weg dafür weisen: Der Akkord d fis a war uns bisher bekannt als: I in D, IV in A, V in G, V in g, VI in fis. Nunmehr kann er noch sein:

III in h reines Moll, VII in e reines Moll.

IV in a melod. Moll.

II in cis (o. L. zu I), II in Cis (o. L. zu I und V), VII in Es (u. L. zu III und V).

II in C (u. L. zu V), II in c melod. Moll (u. L. zu V).

Der Akkord e g h war uns bisher bekannt als II in D, III in C, VI in G, I in e, IV in h. Nunmehr kann er noch sein:

V in a reines Moll.

II in d melod. Moll.

VII in f (u. L. zu I und V), II in dis (o. L. zu I und III), IV in H (o. L. zu V), VII in F (u. L. zu V).

Der Akkord c e g b war uns bisher bekannt als: V in F und V in f. Nunmehr kann er noch sein:

VII in d reines Moll.
IV in g melod. Moll.
VII in Des (u. L. zu III und V), II in B (u. L. zu V), III in a (o. L. zu I).
II in b melod. Moll (u. L. zu V).

Unter dieser ersten Gruppe — das sind die Akkorde, bei denen uns die Form nicht neu ist, sondern nur die Anwendung — verdient ein Akkord wegen der Häufigkeit seines Vorkommens besondere Erwähnung. Es ist ein Durdreiklang, angewendet als II. Stufe in Moll oder Dur, genannt: Der neapolitanische Akkord. Erniedrigt man in Moll die II. Stufe (oder mit anderen Worten: führt man den oberen Leitton zu I ein) oder erniedrigt man in Dur die II. und VI. Stufe (o. L. zu I und V), so erhält man in Moll wie in Dur auf der zweiten Stufe einen Durdreiklang. Dieser Akkord wird am häufigsten als $\frac{6}{3}$ Akkord mit verdoppelter Terz angewendet und nach V oder I $\frac{6}{4}$ (als Vorhalt zu V) fortgeführt. Zum erstenmal auf diese Art benützt finden wir den Akkord von den Vertretern der neapolitanischen Schule, auf welchen Umstand der Name „neapolitanischer Akkord" zurückzuführen ist.

Die zweite Gruppe von Akkorden, die wir durch unsere schematische Zusammenstellung gewonnen haben, enthält Akkordbildungen, wie wir sie bisher nicht kennen gelernt haben. Auch von diesen neuen Akkorden sind viele auf die uns geläufige Art umdeutbar. Beispiele:

dis f a c = IV in a (u. L. zu V) = VII in e (u. und o. L. zu I) = II in C (u. L. zu III), VII in E (o. L. zu I und V). Siehe auch unter „dreifach verminderter Septimenakkord".

gis h d f = VII in a (u. L. zu I) = II in F (u. L. zu III und V) = V in cis (o. L. zu I und III) = VII in A (o. L. zu V) = IV in d melod. Moll (u. L. zu V). Siehe auch unter „verminderter Septimenakkord".

gis b des f = VII in a (u. L. zu I, o. L. zu I und III) = II in F(u. L. zu III, o. L. zu V).

Die Hauptmöglichkeit, diese Akkorde umzudeuten, ist aber nicht die, von der bisher Gebrauch gemacht wurde, sondern die Umdeutung durch Enharmonie.

## IV. Die enharmonische Umdeutung.

Alle die Umdeutungen, die wir bisher vorgenommen haben, geschahen in der Art, daß der Akkord in seinem Aufbau und Wesen unverändert blieb und nur durch seine Anwendung in einer von der ersten verschiedenen

Tonart einen neuen Funktionswert erhielt. Die enharmonische Umdeutung dagegen besteht darin, daß im Akkord selbst ein Ton oder mehrere umgedeutet werden und zwar derart, daß sich die Funktionen der Töne zueinander verschieben; dadurch entsteht dann stets ein Akkord anderen Aufbaues und Wertes. Deute ich z. B. im Akkord gis b d f das gis enharmonisch in as um, so wird der ursprüngliche Grundton Septime, die ursprüngliche Septime wird Quinte etc.[1] Also die enharmonische Umdeutung bringt stets eine Funktionsverschiebung innerhalb des Akkords mit sich, während die bisher geübte Umdeutung nur die Funktionsverschiebung eines ganzen Akkordes innerhalb der Tonarten war. Die bisher geübte Umdeutung, die also eine Neuwertung des Akkords innerhalb der Tonarten bringt, soll zur Unterscheidung von der enharmonischen Umdeutung von jetzt ab tonartliche Umdeutung genannt werden.

Um eine gewisse Uebersicht über die zahlreichen Möglichkeiten enharmonischer Umdeutungen zu gewinnen, wollen wir drei Arten von Umdeutungen unterscheiden:

1. Art: aus dem umgedeuteten Akkord entsteht die gleiche Akkordart in einer anderen Akkordstellung (Umkehrung).
2. Art: aus dem umgedeuteten Akkord entsteht eine andere Akkordart.
3. Art: aus dem umgedeuteten Akkord entsteht eine Vorhaltsbildung. (Unter diesem Namen fasse ich alle nichtharmonischen Gebilde zusammen.)

Ich muß mich auch hier auf Beispiele beschränken, da eine selbst nur skizzenhafte Ausführung der gesamten Möglichkeiten enharmonischer Umdeutung einen Umfang einnehmen würde, wie er diesem Werkchen nicht entsprechen würde.

---

[1] Deutet man aber in einem Akkord sämtliche Töne auf gleiche Weise enharmonisch um, so bleiben alle Funktionen innerhalb des Akkordes unverändert und es bleibt ein Akkord gleichen Aufbaues und Wertes bestehen, nur gehört er nunmehr statt der vorherigen Tonart der ihr durch Enharmonie gleichen Tonart an, z. B. gis his dis fis, Dominant-Septimenakkord in Cis = as c es ges, Dominant-Septimenakkord in Des. Diese Art der Veränderung bezeichnet man zur Unterscheidung von der enharmonischen Umdeutung mit enharmonischer Verwechslung.
Bei einer Modulation wie: von H nach Des durch H : V, fis ais cis = ges b des = Des : IV liegt also keine enharmonische Umdeutung vor, sondern eine enharmonische Verwechslung, nämlich fis ais cis = ges b des; und eine tonartliche Umdeutung, nämlich Ces : V = Des : IV.

Beispiele für die 1. Art der Umdeutung:

a) h dis f a (groß-verm.-kl. Septimenakkord) = a II (u. L. zu V)
ces es f a (groß-verm.-kl. Septimenakkord 2. Umk.) = es II (u. L. zu V).
b) dis fis a c (verm. Septimenakkord) z. B. e VII (u. L. zu I)
es ges a c (verm. Septimenakkord 2. Umk.)
es fis a c (verm. Septimenakkord 3. Umk.).
Siehe auch unter „verm. Septimenakkord".
c) e gis his überm. Dreiklang z. B. cis III (u. L. zu I)
e gis c überm. Dreiklang 1. Umk.
e as c überm. Dreiklang 2. Umk.
Siehe auch unter „überm. Dreiklang".

Beispiele für die 2. Art der Umdeutung.

a) eis g h d dreifach verm. Septimenakkord z. B. h IV (u. L. zu V)
f g h d Dominant-Septimenakkord 3. Umk. z. B. C V.
Siehe auch unter „dreifach verm. Septimenakkord".
b) e g h des weich-verm. Septimenakkord z. B. III in C (o. L. zu I)
e g h cis verm.-kl. Septimenakkord 1. Umk. z. B. II in h.

Beispiele für die 3. Art der Umdeutung.

a) h dis f a = h es eis a = h es f bes.
b) c e gis h = c e as h = c fes as h.

Natürlich lassen sich viele Akkorde auf zwei oder auch auf alle drei Arten enharmonisch umdeuten.

Bisher sind wir für die enharmonische Umdeutung stets von chromatischen Akkorden ausgegangen und mancher Akkord wurde durch die Umdeutung zu einem einfachen diatonischen Gebilde (z. B. eis g h d = f g h d). Nun kann man auch den umgekehrten Weg gehen und die diatonischen Akkorde auf verschiedene Weise enharmonisch umdeuten. Man wird dabei natürlich zu den gleichen Resultaten kommen, doch ist es für die musikalische Praxis von Wichtigkeit, die gleiche Gewandtheit des Umdeutens zu besitzen, wenn man — was stets schwieriger ist — das einfache Gebilde in ein kompliziertes umdeuten soll.

Beispiele:

a cis e (Durdreiklang) z. B. I in A.
a des e (Vorhaltsbildung) z. B. in F oder b.
bes des e (Vorhaltsbildung) z. B. in Des.

e g b d (verm.-kl. Septimenakkord) z. B. II in d.
e g ais cisis (groß-verm.-verm. Septimenakkord 2. Umk.) z. B. VII in H.
es ges b des (weich-kl. Septimenakkord) z. B. II in Des.
es fis b cis (Vorhaltsbildung) z. B. in g.
e g h (Molldreiklang) z. B. II in D.
fes g h (Vorhaltsbildung) z. B. in As (event. auch als $VII^7$ 3. Umk. mit ausgelassener 5 anzusehen).

## V. Wichtige chromatische Akkorde, die sich tonartlich und enharmonisch umdeuten lassen.

In Kapitel III haben wir chromatische Akkorde tonartlich umgedeutet. Kapitel IV befaßte sich mit der enharmonischen Umdeutung chromatischer und diatonischer Akkorde. Eine Reihe von Akkorden ist auf diese beiden Arten umdeutbar und von diesen sollen die drei wichtigsten im vorliegenden Kapitel eine besondere Durchnahme erfahren.

### 1. Der dreifach verminderte Septimenakkord und seine Umkehrung, der übermäßige Quint-Sextakkord.

Am einfachsten erklärt sich dieser Akkord als Septimenakkord der IV. Stufe in Moll mit erhöhtem Grundton (u. L. zu V). Die Auflösung findet in diesem Falle am häufigsten nach I $\frac{6}{4}$ (als Vorhalt zu V) statt z. B. fis as c es — g c es [1].

Umdeutungen:

a) fis as c es ist ein dreifach verminderter Septimenakkord und kann als solcher sein:
VII in g (u. und o. L. zu I), II in Es (u. L. zu III), IV in c (u. L. zu V), VII in G (o. L. zu I und V).

b) durch enharmonische Umdeutung entsteht fis as c dis 1. Umk. eines kl.-doppelt verm.-verm. Septimenakkords. Dieser kann sein:
VII in e (u. L. zu I, o. L. zu III), II in C (u. L. zu III und V o. L. zu V) [1].

[1] Erfolgt an Stelle der Auflösung nach Moll die Auflösung nach Dur, so wird man meist eine latente enharmonische Umdeutung in den klein-doppelt verm.-verm. Septimenakkord anzunehmen haben.

c) durch enharmonische Umdeutung entsteht ferner:

ges as c es 3. Umk. eines Dominant-Septimenakkords. Dieser Dominant-Septimenakkord kann sein unter Berücksichtigung der in Kapitel III gefundenen Umdeutungsmöglichkeiten:

V in Des, VII in b reines Moll, IV in es melod. Moll, V in des (u. L. zu I), VII in Bes (u. L. zu III und V), II in Ges (u. L. zu V), III in f (o. L. zu I), II in ges melod. Moll (u. L. zu V).

Die weitaus gebräuchlichste der hier aufgeführten Umdeutungen ist: dreifach verm. Septimenakkord als IV in Moll oder klein-doppelt verm.-verm. Septimenakkord als II in Dur = Dominant-Septimenakkord, 3. Umkehrung als V in Dur; oder wenn man den ersten Akkord in Umkehrung wählt: überm. Quint-Sextakkord als IV in Moll oder klein-doppelt verm.-verm. Septimenakkord, 2. Umkehrung als II in Dur = Dominant-Septimenakkord Grundstellung als V in Dur oder Moll.

Wenn auch die übrigen Umdeutungen nicht ganz gleichwertig sind, so läßt sich doch der Akkord auf sämtliche hier angeführten Arten verwenden und es ist dem Schüler zu empfehlen, gerade auch die nicht so gebräuchlichen Anwendungsmöglichkeiten zu üben.

Zusammenfassend kann man also sagen:

Jeder dreifach verminderte Septimenakkord kann durch enharmonische Umdeutung Dominant-Septimenakkord oder klein-doppelt verm.-verm. Septimenakkord werden.

Jede dieser Formen kann durch tonartliche Umdeutung auf verschiedene Art gewertet werden.

1. Der dreifach verm. Septimenakkord auf 4 Arten: als IV, VII in Moll; II, VII in Dur.

2. Der Dominant-Septimenakkord auf 8 Arten: als II, V, VII in Dur; II, III, IV, V, VII in Moll.

3. Der klein-doppelt verm.-verm. Septimenakkord auf 2 Arten: als II in Dur; VII in Moll.

Jeder dreifach verminderte Septimenakkord kann somit unter Berücksichtigung der enharmonischen wie der tonartlichen Umdeutung auf 14 verschiedene Arten verwendet werden. (Mein Ausgangspunkt war hier der dreifach verminderte Septimenakkord; man könnte natürlich mit dem gleichen Ergebnis davon ausgehen, den Dominant-Septimenakkord umzudeuten oder den klein-doppelt verm.-verm. Septimenakkord und dann von den 14 Verwendungsmöglichkeiten dieser Akkorde sprechen.)

## 2. Der übermäßige Dreiklang.

Bevor ich mich mit den Umdeutungsmöglichkeiten des übermäßigen Dreiklangs befasse, möchte ich einige allgemeine Bemerkungen vorausschicken, die ebenso für den nachher zu besprechenden verminderten Septimenakkord gelten. Man hat diese beiden Akkorde bisher zu sehr — ich möchte sagen — nach einem Vorurteil behandelt; meistens wurde gelehrt, der übermäßige Dreiklang steht auf der III. Stufe in Moll, der verminderte Septimenakkord auf der VII. Stufe in Moll. Geht man aber, und das ist für das Verständnis der Chromatik unumgänglich notwendig, vom reinen Moll aus, so finden sich diese beiden Akkorde nirgends mehr zu Hause und man erkennt sie endlich einmal wieder ganz naiv als das, was sie wirklich sind: als chromatische Akkorde. (Zudem ist die Anwendung des übermäßigen Dreiklangs als III in Moll bei weitem nicht die häufigste.) Der Nutzen dieser naiven Auffassung ist dann, daß man weiter fragt: wie ist dieser chromatische Akkord entstanden und welchen Tonarten kann er angehören nach dem Gesetz der Chromatik?

Als Beispiel wähle ich den übermäßigen Dreiklang c e gis. Dieser chromatische Akkord kann entstanden sein:

a) durch Erhöhung der Quint des Durdreiklanges c e g,

b) durch Erniedrigung des Grundtons des Molldreiklanges cis e gis.

Ich will nun einmal genau zeigen, wie man in allen solchen Fällen zu suchen hat, um festzustellen, wo der betreffende Akkord vorkommen kann.

Zu a) Durdreiklänge sind auf I, IV, V,
in Moll (rein) auf III, VI, VII, außerdem
in Moll (harmonisch) auf V,
in Moll (melodisch) auf IV.

Die Erhöhung des Tones g zu gis hat nur Zweck, wenn gis unterer Leitton zu I, III oder V sein kann. Ist das möglich, bei der Auffassung des Akkordes als alterierte

| | | | |
|---|---|---|---|
| Dur | | I. Stufe? | nein |
| | | IV. „ ? | nein |
| | | V. „ ? | ja |
| Moll | rein | III. „ ? | ja |
| | | VI. „ ? | nein |
| | | VII. „ ? | ja |
| | harm. | V. „ ? | nein |
| | melod. | IV. „ ? | nein. |

Zu b) Molldreiklänge finden sich
in Dur auf II, III, VI,
in Moll (rein) auf I, IV, V, außerdem
in Moll (melodisch) auf II.

Die Erniedrigung des cis zu c hat nur Zweck, wenn c oberer Leitton zu I, III oder V sein kann. Ist das möglich bei Auffassung des Akkordes als alterierte

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Dur . . . . . | | II. | Stufe? . . . . . | ja |
| | | III. | „ ? . . . . . | nein |
| | | VI. | „ ? . . . . . | ja |
| Moll . . | rein | I. | „ ? . . . . . | nein |
| | | IV. | „ ? . . . . . | ja |
| | | V. | „ ? . . . . . | nein |
| | melod. | II. | „ ? . . . . . | ja. |

Wir haben nun durch unsere Untersuchung sieben Möglichkeiten gefunden, wie der chromatische Akkord c e gis angewendet werden kann, nämlich als: V in F (u. L. zu III), II in H (o. L. zu I), VI in E (o. L. zu V), III in a (u. L. zu I), VII in d (u. L. zu V), II in h melod. Moll (o. L. zu I), IV in gis (o. L. zu III).

Durch tonartliche Umdeutung kann also der übermäßige Dreiklang eine siebenfache Anwendung finden. Nun gehört der übermäßige Dreiklang zu den Akkorden, die durch enharmonische Umdeutung die gleiche Akkordart bleiben und nur ihre Akkordstellung verändern; also erhalten wir durch enharmonische Umdeutung des übermäßigen Dreiklangs c e gis die erste Umkehrung eines übermäßigen Dreiklangs, nämlich c e as, oder die zweite Umkehrung eines übermäßigen Dreiklangs, nämlich his e gis. Der übermäßige Dreiklang as c e kann natürlich genau so wie der übermäßige Dreiklang c e gis durch tonartliche Umdeutung eine siebenfache Anwendungsmöglichkeit finden.

As c e kann sein: V in Des, II in G, VI in C, III in f, VII in b, II in g, IV in e.

Endlich kann noch e gis his auf sieben Arten verwendet werden, nämlich als V in A, II in Dis, VI in Gis, III in cis, VII in fis, II in dis, IV in his.

Zusammenfassend kann man sagen: Jeder übermäßige Dreiklang kann durch enharmonische Umdeutung dreierlei Form einnehmen: >

als Grundstellung eines übermäßigen Dreiklangs,
„ 1. Umkehrung „ „ „
„ 2. „ „ „ „

Jede dieser Formen kann durch tonartliche Umdeutung sieben Möglichkeiten der Anwendung finden, nämlich als V, II, VI in Dur und als III, VII, II, IV in Moll.

Jeder übermäßige Dreiklang kann somit unter Berücksichtigung der enharmonischen wie der tonartlichen Umdeutung auf 21 verschiedene Arten verwendet werden.

## 3. Der verminderte Septimenakkord.

Der Schüler, bezw. der Leser dieses Buches wird durch die ausführliche Art, wie ich die Umdeutungsmöglichkeiten des übermäßigen Dreiklangs dargelegt habe, so weit geschult sein, daß ich ihm und mir ersparen kann, hier nochmals alles in gleicher Breite darzulegen.

Unser Beispiel sei der verminderte Septimenakkord cis e g b, entstanden durch Alteration von c e g h, c e g b, c es g b, cis e g h oder cis e gis h.

Ueberlegung: auf welchen Stufen kommen solche Septimenakkorde vor? Hat die Alteration (z. B. von cis e g h in cis e g b) Zweck (nach dem Gesetz der Chromatik), wenn der Akkord die und die Stufe ist?

Resultat: Der verminderte Septimenakkord cis e g b kann sein: VII in D (o. L. zu V), II in B (u. L. zu III und V), VII in d (u. L. zu I), V in fis ( o. L. zu I und III), IV in g melod. Moll (u. L. zu V).

Kann der übermäßige Dreiklang auf drei Arten mittels enharmonischer Umdeutung gewertet werden, so sind für den verminderten Septimenakkord, der 4 Töne enthält, 4 Möglichkeiten gegeben.

(Der Grund, warum bei der enharmonischen Umdeutung sowohl des übermäßigen Dreiklangs wie des verminderten Septimenakkords immer wieder ein gleiches Gebilde, nur in einer anderen Akkordstellung, entsteht, mag durch folgendes vielleicht noch klarer werden: Der Raum, den eine Oktave in sich schließt, beträgt 6 (Ganz-) Töne. Der übermäßige Dreiklang ist gebildet aus zwei übereinander liegenden großen Terzen. $2 + 2 = 4$; Rest vom obersten Ton bis zur Oktave des untersten $6 - 4 = 2$. Der verminderte Septimenakkord besteht aus drei übereinander liegenden kleinen Terzen: $1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} = 4\frac{1}{2}$; Rest vom obersten Ton bis zur Oktave des untersten Tones $6 - 4\frac{1}{2} = 1\frac{1}{2}$. Wir haben also bei

beiden Akkorden immer ganz gleichmäßig aufgebaute Gebilde und vom obersten Ton bis zur Oktave des untersten ist auch bei beiden das Intervall genau so groß, wie die Entfernung der einzelnen Töne voneinander innerhalb des betreffenden Akkords. Durch diese Eigenart der Akkordstruktur kommt es, daß man jeden übermäßigen Dreiklang und verminderten Septimenakkord umstellen kann, wie man will, ohne jemals außerhalb eines Zusammenhanges unterscheiden zu können, ob der Akkord in Grundstellung ist oder in Umkehrung, und in welcher.)

Gehen wir zurück auf unser Beispiel cis e g b. Durch enharmonische Umdeutung bilden wir nun der Reihe nach eine erste, zweite, dritte Umkehrung des verminderten Septimenakkords:

cis e g b = cis e g ais = cis e fisis ais = des e g b.

Durch tonartliche Umdeutung kann jeder dieser Akkorde sein: VII oder II in Dur, VII, V und IV in Moll. Unser Beispielsakkord kann also sein: als

cis e g b VII in D (o. L. zu V), II in B (u. L. zu III und V), VII in d (u. L. zu I), V in fis (o. L. zu I und III), IV in g melod. Moll (u. L. zu V);

als erste Umkehrung von

ais cis e g VII in H, II in G, VII in h, V in dis, IV in e;

als zweite Umkehrung von

fisis ais cis e VII in Gis, II in E, VII in gis, V in his, IV in cis;

als dritte Umkehrung von

e g b des VII in F, II in Des, VII in f, V in a, IV in b.

Zusammenfassung:

Jeder verminderte Septimenakkord kann durch enharmonische Umdeutung viererlei Formen einnehmen:

als Grundstellung eines verminderten Septimenakkords,
„ erste Umkehrung eines verminderten Septimenakkords,
„ zweite „ „ „ „ ,
„ dritte „ „ „ „ ,

Jede dieser Formen kann durch tonartliche Umdeutung 5 Möglichkeiten der Anwendung finden: als VII und II in Dur, als VII, V und IV in Moll.

Jeder verminderte Septimenakkord kann somit unter Berücksichtigung der enharmonischen wie der tonartlichen Umdeutung auf 20 verschiedene Weisen verwendet werden.

## VI. Die Terzverwandtschaft.

### 1. Ableitung.

Die enharmonische Umdeutung eines Akkords geschieht, wie wir gesehen haben, dadurch, daß in unserer Auffassung ein oder mehrere Töne umgedeutet werden, wodurch sich die Funktion aller Töne im Akkord verändert. Will ich z. B. den Akkord e gis h enharmonisch umdeuten, so verwandle ich das gis in as oder das e in fes usw.; ich darf aber nicht an der Tonhöhe irgend eines Akkordtones etwas ändern. Die Töne sind also im umgedeuteten Akkord noch die gleichen[1]. (Nur ist der Akkord, auf dem die Umdeutung beruhte, anders geschrieben.) Habe ich nun im Akkord e gis h das e zu fes umgedeutet, so hat sich sowohl seine Funktion verändert, als die der Töne gis und h; aber ich hatte keinen Einfluß darauf, welche Funktion die Töne bekamen, weil ich an den Tonhöhen nichts ändern durfte.

a) Jetzt kann ich einen Schritt weiter gehen: ich will einen Ton meines Akkordes umdeuten; ich will aber seine Funktion vorausbestimmen und nehme keine Rücksicht darauf, ob die anderen Töne bleiben können oder ob sie sich verändern müssen. Deute ich z. B. im Akkord e gis h den Ton e um, indem ich sage: dieses e — früher Grundton eines Durdreiklanges — soll jetzt Terz eines Durdreiklanges werden, so muß zur Ermöglichung dieser Funktionsveränderung das gis sich in g verändern und das h zum c fortschreiten. Ist das Verhältnis auf diese Art verbundener Akkorde so, daß sie einen Ton gemeinsam haben, des gemeinsamen Tones Funktion aber in beiden Akkorden um eine Terz verschieden ist, so nennt man sie terzverwandt. Der Wesensunterschied zwischen enharmonischer Umdeutung und Terzverwandtschaft ist also folgender: Bei der enharmonischen Umdeutung eines Akkords ist vorausbestimmt, daß jeder Ton auf seinem Platze bleibt; daraus ergibt sich, welche Funktion

[1] Selbstverständlich gilt das nur mit Bezug auf die temperierte Stimmung.

jeder Ton annehmen kann. — Bei der Veränderung eines Akkordes zu einem mit ihm terzverwandten ist die Funktion vorausbestimmt, die der umzudeutende Ton einnehmen soll; daraus folgt, welche Veränderungen an den anderen Tönen vorgenommen werden müssen.

Hier schließt sich nun ein Kreis uns bekannter harmonischer Erscheinungen: Wir gingen aus von der Umdeutung ganzer Akkorde innerhalb der Tonarten, wir schritten weiter zur Umdeutung einzelner Töne durch Enharmonie und gelangten schließlich zur Umdeutung von Tönen auf eine Art, die uns einen neuen Akkord entstehen läßt. Ist aber diese letzte der Umdeutungen nicht wenigstens ebensogut als Fortschreitung anzusprechen wie als die Veränderung eines Akkordes durch Umdeutung eines Tones — und zwar als eine Fortschreitung einfachster Art, mittels eines gemeinsamen Tones?

Gewiß! hier schließt sich eben der Kreis und wir werden nun zur Probe dem Kreis in entgegengesetzter Richtung folgen, um zu sehen, wie Ende und Anfang beisammen liegen.

b) Die einfachste Harmonieverbindung ist die der Dominante mit ihrer Tonika. Hierbei ist ein Ton gemeinsam, der in einem Akkord Grundton, im anderen Quinte ist. Die Funktion des gemeinsamen Tones ist also in den beiden Akkorden um eine Quinte verschieden und man kann alle auf solche Art verbundenen Akkorde quintverwandt nennen.

Verbindet man einen Akkord mit seinem Parallelakkord, also z. B. I mit VI, so sind zwei gemeinsame Töne vorhanden, deren Funktion in beiden Akkorden um eine Terz verschieden ist (1 = 3, 3 = 5). Man kann so verbundene Akkorde terzverwandt nennen. Terzverwandt im engeren Sinne nennen wir aber nur Akkorde, deren Folge nicht auch als diatonische Akkordfolge denkbar wäre. Aus diesem Grunde schreiten wir bei der hier zu besprechenden Terzverwandtschaft stets von Durdreiklang zu Durdreiklang und von Molldreiklang zu Molldreiklang und nur bei der „falschen Terzverwandtschaft“ kann die Verbindung von Dur- mit Molldreiklang und umgekehrt statthaben, ohne daß dabei diatonische Akkordfolgen entstehen.

## 2. Die Terzverwandtschaft der Dreiklänge.

Es gibt vier Möglichkeiten, Töne eines Dreiklanges so umzudeuten, daß ihre Funktion im folgenden Akkord um eine Terz verschieden ist von der Funktion im vorhergehenden Akkord, nämlich:

1. Grundton wird Terz.
2. Terz wird Grundton.
3. Terz wird Quinte.
4. Quinte wird Terz.

a) Terzverwandte Durdreiklänge:

c e g — c es as (C — As, 1 = 3)
c e g — h e gis (C — E, 3 = 1)
c e g — cis e a (C — A, 3 = 5)
c e g — b es g (C — Es, 5 = 3).

b) Terzverwandte Molldreiklänge:

d f a — d fis h (d — h, 1 = 3)
d f a — c f as (d — f, 3 = 1)
d f a — des f b (d — b, 3 = 5)
d f a — cis fis a (d — fis, 5 = 3).

Hat man von einem Durdreiklang durch Terzverwandtschaft einen anderen Durdreiklang erreicht, z. B. vom C Durdreiklang aus den E Durdreiklang, so wird man vielleicht geneigt sein, zu versuchen, ob sich dieser E Durdreiklang nicht auch vom c Molldreiklang aus erreichen ließe. Tatsächlich ist eine solche Verbindung sehr gut möglich und sie bringt durchaus eine Wirkung hervor, wie sie terzverwandten Akkordfolgen eigen ist. Da jedoch ein umgedeuteter Ton in Wirklichkeit nicht mehr vorhanden ist, wollen wir alle diese Fälle als „falsche Terzverwandtschaft" bezeichnen.

Falsch terzverwandt können wir somit Folgen von Akkorden nennen, die keinen Ton mehr gemeinsam haben, deren Terzverwandtschaft aber darin besteht, daß einem Durdreiklang ein Molldreiklang folgt, dessen Grundton oder Quinte die chromatisch erniedrigte Terz des vorhergehenden Akkords ist, oder umgekehrt einem Molldreiklang ein Durdreiklang, dessen Grundton oder Quinte die chromatisch erhöhte Terz des vorhergehenden Akkords ist.

c) Falsch terzverwandte Dreiklänge.

a) Dur- zu Molldreiklang:

c e g — ces es as (C — as, 3 ern. = 5)
c e g — b es ges (C — es, 3 ern. = 1).

b) Moll- zu Durdreiklang:

d f a — dis fis h (d — H, 3 erh. = 5)
d f a — cis fis ais (d — Fis, 3 erh. = 1).

### 3. Verbindungen durch Terzverwandtschaft von Septimenakkorden aus.

Die Verbindung zweier Akkorde durch die besprochene Terzverwandtschaft (im engeren Sinne) hat immer etwas Sprungartiges an sich, insoferne als die beiden so verbundenen Akkorde — wenn man die Chromatik ausschließt — niemals in der gleichen Tonart vorkommen können. Daraus ergibt sich, daß die Fortschreitung zu einem terzverwandten Akkord nur von einem freien Akkord aus — d. h. von einem, der Tonika sein kann — möglich ist. Alle gebundenen Akkorde, das sind der verminderte und alle alterierten Dreiklänge sowie sämtliche Septimenakkorde sind von der Verbindung durch Terzverwandtschaft ausgeschlossen.

Wenn wir hier trotzdem Fortschreitungen von Septimenakkorden aus mittels Terzverwandtschaft ausführen, so ermöglicht sich das nur durch eine ganz freie Auffassung und Behandlung der Septimenakkorde, wie sie als Regel nicht zulässig ist. Da uns aber diese Behandlung der Septimenakkorde wirkungsvolle Verbindungen schafft, die für Musik neueren Stils gut verwendbar sind, wollen wir näher auf sie eingehen:

Wir betrachten den Septimenakkord als ein harmonisches Gebilde, in dessen Aufbau zwei Dreiklänge enthalten sind (Beispiel: c e g h enthält c e g und e g h), die wir mit „unterer“ und „oberer“ Dreiklang bezeichnen. Davon ist bei nicht alterierten Septimenakkorden wenigstens ein Dreiklang Dur- oder Molldreiklang, also freier Akkord; genauer gesagt, wir machen ihn durch unsere Auffassung zum freien Akkord, indem wir ihn gewissermaßen aus seinem Verband loslösen und diesen Dur- oder Molldreiklang ohne Rücksicht darauf, welche Funktion seine Töne im Septimenakkord einnehmen, mit einem ihm terzverwandten Dreiklang verbinden. Die Fortschreitung des vierten Tones (der Septime oder des Grundtones) ergibt sich dann als Folge der Fortschreitung des mit einem ihm terzverwandten verbundenen Dreiklangs. — Soweit sich hierbei noch eine der Regel entsprechende Führung der Septime erreichen läßt, wird man sie auch zur Anwendung bringen.

Nehmen wir als Ausgangspunkte die sieben Arten von Septimenakkorden, die sich unter Einrechnung der dem harmonischen Moll ange-

hörenden alterierten Septimenakkorde ergeben, so erhalten wir folgende Zusammenstellung:

Fortschreitung durch Terzverwandtschaft vom

1. hart-großen Sept.-Akkord ist möglich durch unteren u. oberen Dreikl.
2. „ -kl. (Domin.) „ „ „ „ „ — „
3. weich-großen „ „ „ „ „ — „
4. „ -kleinen „ „ „ „ „ „ „ „
5. verm.- „ „ „ „ „ — „ „
6. verm.-verm. (gen. verm.) „ „ nicht möglich
7. überm. groß „ „ möglich durch oberen Dreiklang.

Die Fortschreitung kann erfolgen:

a) in einen Dreiklang,
b) in einen Septimenakkord,
c) in eine Vorhaltsbildung.

a) vom Septimenakkord in den Dreiklang

Beispiele: a) c e g h — h e gis h
c e g h — c es as c [1]
b) c e g h — h dis gis h [2] (Sequenz 96)
c e g h — d d g b

b) vom Septimenakkord in den Septimenakkord.

Will man vom Septimenakkord in einen anderen Septimenakkord durch Terzverwandtschaft fortschreiten, so muß man dem durch Terzverwandtschaft angegliederten Dreiklang einen vierten Ton hinzufügen. Ebenso wie im Ausgangsakkord kann man auch hier den Dreiklang als den unteren oder den oberen Bestandteil des Septimenakkords betrachten und ihm demgemäß entweder nach oben oder nach unten eine Terz (große oder kleine) hinzufügen.

Beispiele: d f a c — c f as es } Septimenakkord entstand durch
d f a c — ges es as ces } Hinzufügen einer Terz nach oben.

d f a c — b fes as des } Septimenakkord entstand durch Hinzufügen einer Terz nach unten.

[1] Zweite Ableitung: e g h falsch terzverwandt mit dis gis his.
[2] Zweite Ableitung: c e g falsch terzverwandt mit ces es as.

c) Vom Septimenakkord in die Vorhaltsbildung.

Diese Art der Verbindung läßt sich am leichtesten ermöglichen, wenn der im neuen Akkord harmoniefremde Ton aus dem vorigen Akkord liegen bleiben kann oder durch chromatische Fortschreitung erreicht wird.

Beispiele: g b d e — fis h d eis (Sequenz 98)
e a cis g — f as c g
vergl. auch Mod.-Beispiel Nr. 33.

## 4. Umkehrung der unter 3 aufgeführten Verbindungen.

Von diesen hier besprochenen Arten der Fortschreitung unter Anwendung von Terzverwandtschaft läßt sich die Umkehrung bilden, wodurch sich als noch nicht genannte Fälle ergeben:

a. Fortschreitung vom Dreiklang in den Septimenakkord und

b. Fortschreitung von der Vorhaltsbildung in den Septimenakkord.

Wie weit alle Möglichkeiten praktisch ausgenützt werden können, muß von Fall zu Fall das musikalische Empfinden entscheiden.

Die Terzverwandtschaft ist ein sehr wertvolles Mittel für die Modulation. Sie ermöglicht durch Auffassen des terzverwandten neuen Akkordes als I den unmittelbaren Uebergang in relativ entfernte Tonarten (siehe Beispiel 31). Man bedenke ferner, daß jeder durch Terzverwandtschaft angegliederte Akkord auf alle vorher besprochenen Arten umgedeutet werden kann und man wird sehen, welch große Tonartsprünge man durch Verwendung dieses Mittels ausführen kann.

Beispiele:

Des III: f as c; terzverw. d f a = IV in A.
Des I: des f as; terzverw. f a c = neap. Akkord in E.
as I: as ces es; falsch terzverw. c e g = IV in G od. neap. Akk. in h od. H.
as I: as ces es; „ „ c e g b = V in F, durch enharmonische Umdeutung = IV in e oder II in E etc.

Mit diesem Kapitel schließt dasjenige, was ich in vorliegender Arbeit als „System“ zu geben beabsichtigte.

Was sich im Folgenden noch angliedert, sind einzelne praktische Mittel und Winke, psychologische Beobachtungen, harmonische Spielereien und einige Sequenzen.

# Zweiter Teil.

## A. Modulation durch Stimmführung.

Jeder Akkord kann mit jedem anderen verbunden werden, sofern dies unter Innehaltung einer guten Stimmführung möglich ist.

### 1. Modulation durch Einführung des Dominant-Septimenakkords.

Dem Tonikadreiklang einer beliebigen Dur- oder Molltonart kann der Dominant-Septimenakkord jeder beliebigen anderen Tonart folgen. Wo ein Querstand entstehen würde (Beispiel 34), kann er durch chromatische Durchgänge unschädlich gemacht werden. In Fällen, in denen sich der gewünschte Dominant-Septimenakkord nicht natürlich genug an den Tonikadreiklang anschließt (Beispiel 35), wird sich immer ein anderer Akkord in der Tonart finden, an den er angeschlossen werden kann, so daß also jede Tonart mit jeder Tonart durch Einführung des Dominant-Septimenakkords der neuen Tonart verbunden werden kann.

### 2. Modulation durch Einführung des verminderten Septimenakkords und durch die Folge verminderter Septimenakkorde.

In noch leichterer Weise als der Dominant-Septimenakkord läßt sich der verminderte Septimenakkord einführen. Jeder verminderte Septimenakkord ist nach jedem Dur- und Molldreiklang verwendbar und auch nach der Mehrzahl aller übrigen Akkorde. Ferner können sich jederzeit zwei verminderte Septimenakkorde folgen. Bedenkt man dazu noch die zwanzigfache Umdeutungsmöglichkeit jedes verminderten Septimenakkords, so ist klar ersichtlich, daß man von jeder Tonart in jede Tonart durch verminderte Septimenakkorde gelangen kann.

### 3. Modulation durch freie Chromatik.

Als freie Chromatik kann man jede Folge von Akkorden bezeichnen, die weder in einer gleichen Tonart vorkommen, noch durch irgend welche

Umdeutung in einen tonartlichen Zusammenhang gebracht werden können. (Beispiele: [37] 38.)

Anmerkung: Wie es für den Anfänger schwierig ist, tonartliche Zusammenhänge zu finden, so ist es für den Geübten schwierig, nicht doch irgendwelche Zusammenhänge festzustellen. Bei dem also, was ich freie Chromatik nenne, ebenso wie bei mancher anderen Erklärung für eine Akkordverbindung sind auch noch andere Erklärungen möglich, nur wird man immer gut tun, erstens die Erklärung gemäß dem Zusammenhang zu geben, zweitens allzu gesuchte Erklärungen zu vermeiden.

Beispiele verschiedener Erklärungen für eine Akkordverbindung:

c e g h — c es as c; C — As terzverw. Dreiklänge; Septime h schreitet zu c; oder e — Gis (As) falsch terzverw. Dreiklänge; Grundton c bleibt liegen. Andere Erklärung: c e g h = c fes g h Vorhaltsbildung in As (Leittöne zu V und III), c es as c normale Auflösung; fes nach es, h nach c.

c e g b — h e gis h; C — E terzverw. Dreiklänge; Septime b schreitet zu h. Andere Erklärung: c e g b = c e fisis ais kl.-dopp. verm.-verm. Septimenakkord = II in E.

fis a c e — gis cis eis; a — Cis falsch terzverw. Dreiklänge.

Andere Erklärung: fis a c e = fis a his disis = Cis : VII (u. L. zu III und o. L. zu V).

## B. Psychologisches.

### 1. Wie man gewisse Akkorde auffaßt.

a) Der Dursextakkord mit verdoppelter Terz kommt fast nur als I in Dur vor (meist als Durchgang oder wenigstens stufenweise eingeführt, eine Terz im Baß, eine im Sopran)[1]. Die Gewohnheit veranlaßt uns infolgedessen, jeden Dursextakkord in dieser Anwendungsform am leichtesten als I aufzufassen. Da V niemals als Sextakkord mit verdoppelter Terz angewendet wird, genügt es, im Akkord V $\frac{6}{3}$ die Terz zu verdoppeln, um dadurch sofort eine Modulation nach der Dominante herbeizuführen. (Vergl. Beispiel 39; das Gefühl von G als Tonika besteht schon, bevor das fis gebraucht wird.)

[1] Vergl. Beethoven, Klaviersonaten: op. 57, 2. Satz, Takte (4, 10, 12) 14; op. 90, 2. Satz, Takt 61/62; op. 101, 1. Satz, Takt 13.

b) Der Mollsextakkord mit verdoppelter Terz wird am leichtesten als II aufgefaßt. Man kann also modulieren, indem man in einem Mollsextakkord, der nicht II ist, die Terz verdoppelt. Dadurch erweckt man die Auffassung von II und gestaltet dementsprechend die Fortsetzung.

c) Dur- und Mollakkorde in 2. Umkehrung mit verdoppeltem Baßton werden leicht als $I\,\frac{6}{4}$ (Vorhalt-Quartsext) aufgefaßt, wenn sie auf gutem Taktteil stehen; es genügt also, eine beliebige Stufe als betonten Quartsextakkord anzuwenden, um die Auffassung einer I. Stufe zu erwecken; läßt man dieser Vorhalt-I dann die Auflösung V folgen, so ist die Modulation bewerkstelligt.

## 2. Einige Akkordfolgen erklärt aus dem psychischen Vorgang beim Hörer.

a) Im Beispiel 41 ist die Verbindung e g h — b d f bei 1. folgendermaßen zu erklären: Der Hörer erwartet ein d und dieses noch nicht vorhandene d wird umgedeutet zur Terz eines Dur- statt zur erwarteten Terz eines Molldreiklanges. Der gleiche Fall gilt bei der Stelle 2, wiewohl hier noch eine andere Erklärung möglich ist. (Für den Schüler: welche?) Bei 3 ist der Fall umgekehrt, d. h. der erwartete Ton wird in die Terz eines Molldreiklanges statt in die erwartete Terz eines Durdreiklangs umgedeutet.

b) In Beispiel 42 wird ein Akkord erst normal aufgelöst, nachher sozusagen daneben, nämlich einen Halbton über dem normalen Auflösungsakkord. (Ein ähnlicher Fall ist mir erinnerlich aus „Ariadne" von Rich. Strauß.) Auch in Beispiel 59 Takt 9—10 ist eine solche „Daneben-Auflösung" zu finden, die in diesem Fall allerdings noch anders erklärt werden kann.

c) Im Beispiel 43 folgt dem Akkord h dis fis der Akkord c e g b; hier ist nicht der Zusammenhang zwischen diesen beiden Akkorden zu suchen; man hört derartige Stellen immer periodisch und das c e g b bezieht sich einfach auf das zu Anfang der ersten Periode stehende f a c, zu dem es Dominante ist. (Für den Schüler: Führe das Beispiel so fort, daß zu Anfang der dritten Periode der Sextakkord der I. Stufe folgt, ohne daß aber zwischen ihm und dem Schlußakkord der zweiten Periode eine Beziehung bestehe.)

## C. Praktische Winke, harmonische Spielereien, Erläuterungen zu Beispielen.

### 1. Welchen Akkord wählt man zur Umdeutung?

Nehmen wir zur Erleichterung der Ausdrucksweise Hilfsbezeichnungen, und zwar für die Tonarten mit Kreuzen die Bezeichnung hoch und für die mit Been die Bezeichnung nieder; es heißt dann nach einer höheren Tonart modulieren, nach einer die mehr ♯ oder weniger ♭ hat; nach einer niedrigeren Tonart gehen, nach einer, die mehr ♭ oder weniger ♯ hat. Innerhalb jeder Tonart gibt es dann Akkorde, die nach der höheren Seite hin liegen, solche, die nach der niederen Seite hin liegen und solche, die in der Mitte liegen. In der Mitte liegt die Tonika und ihr Parallelakkord, die VI. Stufe. Nach der höheren Seite hin die Dominante und ihre Parallele III. Nach der niederen Seite hin liegt die Subdominante und ihre Parallele II.

Von den Akkorden, die der nach dem Gesetz der Chromatik erweiterten Tonart angehören, nimmt eine besonders hohe Funktion ein: V in Moll als Durdreiklang; eine besonders niedere Funktion: II in Moll oder Dur als Durdreiklang (neapolitanischer Akkord) und IV in Dur als Molldreiklang. Deutet man einen Akkord so um, daß seine Funktion niedriger wird, so wird die Tonart, in der er diese Funktion einnimmt, höher liegen. Gibt man dem Akkord eine höhere Funktion, so wird die Tonart, in der er diese Funktion einnimmt, niedriger liegen.

Beispiel:

es g b mittlere Funktion: I in Es

hohe „ V in as; das ist eine wesentlich niedriger liegende Tonart

niedere „ II (neapol. Akk.) in d oder D; das ist eine wesentlich höher liegende Tonart.

Bei einer Modulation in eine wesentlich höhere Tonart wird man also, wenn man schnell gehen will, einen möglichst hoch liegenden Akkord der Ausgangstonart zur Umdeutung wählen und ihm eine möglichst niedrige Funktion geben. Entsprechend umgekehrt wird man handeln, wenn man in eine wesentlich niedriger liegende Tonart zu gehen hat.

Beispiele. Aufgabe: Moduliere von Es nach A.

Ich wähle einen Akkord, der hoch liegt (Dominantseite) V = b d f

Umdeutung Es: V = neap. Akkord in A (neap. Akkord = II, Parallele zu IV, also Subdominantseite).

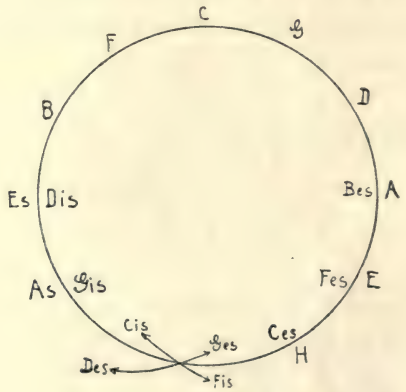
Aufgabe: Moduliere von C nach H. C : III = e g h (Dominantseite) = H : IV (Subdominantseite).

Aufgabe: von as nach Fis unter Benützung von Terzverwandtschaft. as : I = as ces es; terzverwandt f as c (terzverwandt nach der höheren Seite) = c: IV (umgedeutet für eine niedere Funktion) c: V (Dominantseite) = Fis: II (umgedeutet für eine niedere Funktion). Anderer Weg: as: I as ces es; V (harmonisch) es g b (Dominantseite) terzverwandt g h d = Fis: II.

Modulation nach einer niedrigeren Tonart (H nach B).

H: IV e g h (Subdominantseite) = C: III (umgedeutet zu einer hohen Funktion). C: IV (Subdominantseite) = B: V (umgedeutet zu einer hohen Funktion.

Der Begriff hohe oder niedere Tonarten ist aber insofern ganz relativ, als die Tonarten gewissermaßen einen Kreis bilden. Im temperierten System schließt sich der Kreis der gebräuchlichen Tonarten in den identischen Tonarten Fis und Ges.




Im Kreise kann man aber zwei verschiedene Richtungen einschlagen, um zu einem Punkte zu gelangen, und so ist in Wirklichkeit die größtmögliche Entfernung zweier Tonarten eine um 6 Vorzeichen verschiedene.

Es muß also möglich sein, wenn man in eine um mehr als 6 Tonarten höhere Tonart zu modulieren hat, diese Tonart schneller zu erreichen, indem man nach der niedrigeren Seite hin geht, oder wenn man in eine um mehr als 6 Tonarten niedrigere Tonart zu modulieren hat, sie auf kürzerem Wege nach der höheren Seite hin zu erreichen. In der musikalischen Praxis kann man auch jederzeit so verfahren, d. h. bei sehr großer Entfernung zweier Tonarten die umgekehrte Richtung einschlagen, so daß man eigentlich statt in die angestrebte in die mit ihr durch Enharmonie gleiche Tonart moduliert. Beispiel von H nach As.

Umdeutung: H: II = Gis oder As: IV (vergl. Anmerkung Seite 12).

Durchaus unstatthaft wäre es aber, zur Erfüllung einer Modulationsaufgabe von H nach As auf diese Art zu gehen, wenn es nicht die Aufgabestellung ausdrücklich erlaubt, da sonst der Zweck der Aufgabe verfehlt wäre.

## 2. Modulation in zwei Sätzen durch Teilung der zu durchlaufenden Entfernung.

Manchmal ist es bei Modulationen wirkungsvoll, die Entfernung zweier Tonarten so zu teilen, daß man in zwei durch ihren melodischen Bau verwandten Sätzen moduliert.

Untersuchung, welche Entfernungen hiefür in Betracht kommen: Das 1-Ton-Intervall = große Sekunde; Teilung in zwei kleine Sekunden etwas gesucht.

Das 2-Ton-Intervall = große Terz; Teilung in zwei große Sekunden möglich; aber es ist einfacher, in eine um eine große Terz entfernte Tonart zu modulieren.

Das 3-Ton-Intervall = überm. Quart oder verm. Quint; Teilung in zwei kleine Terzen gut verwendbar. (Siehe Beispiele 18, 44, ferner Trauermarsch in as aus op. 26 von Beethoven.)

Das 4-Ton-Intervall = überm. Quint oder kleine Sext; Teilung in zwei große Terzen gut verwendbar. (Siehe Beispiel 45 a.)

Das 5-Ton-Intervall = kleine Septime; Teilung in zwei reine Quarten möglich, aber als Modulation im Quintenzirkel ganz alltäglich.

Im Beispiel 45 b wird die Sequenz nur melodisch, aber nicht harmonisch durchgeführt. Auf solche Art kann man also die Entfernung zweier Tonarten ganz nach Belieben auch in ungleiche Teile teilen.

### 3. Modulation durch Anstrebung der Tonart, deren Tonika II oder IV in der Endtonart ist. (Die II. oder IV. Stufe wird vorübergehend als I aufgefaßt.)

Oftmals ist es empfehlenswert, statt in die gewünschte Tonart direkt zu gehen, die Tonart anzustreben, deren Tonika II oder IV in der gewünschten Endtonart ist.

Sowie man dann die erste Tonika erreicht hat, wird sie als II oder IV umgedeutet, es folgt ein I Quartsext oder V und man ist in der Tonart, nach der man gelangen wollte (Beispiele 46, 57, 58). Außer dem Nutzen, daß durch dieses Verfahren stets weiche Uebergänge erzielt werden können, bietet es den Vorteil, die Reihe der für die Umdeutung benützbaren Akkorde wesentlich zu vergrößern.

Beispiel: Moduliere von F nach D.

Will ich über die Tonart gehen, deren Tonika II in D ist, also über e, so finde ich u. a. folgende Akkorde zur Umdeutung:

F: V c e g b enharm. umged. c e g ais = dreifach verm. Septimenakk. in e.

F: I f a c = II (neap.) in e.

### 4. Andere Stufen werden vorübergehend als I aufgefaßt.

Man kann die Umdeutungsmöglichkeiten noch mehr erweitern, indem man chromatische Akkorde in die Tonart einführt durch die vorübergehende Auffassung als I eines beliebigen, der Tonart angehörenden Dur- oder Molldreiklangs.

Bei der unter 3. aufgeführten Modulationsweise wird nach der Tonart moduliert, deren Tonika II in der gewünschten Endtonart ist, oder mit anderen Worten: der Akkord II der Endtonart wird vorübergehend als Tonika aufgefaßt. Diese vorübergehende Auffassung als Tonika ist bei jedem Dur- und Molldreiklang einer Tonart möglich und es können sich dann um ihn alle Akkorde gruppieren, die überhaupt zu einem Tonikaakkord gehören können: Dominante, Subdominante, verm. Septimenakkord, dreifach verm. Septimenakkord, neapolitanischer Akkord (vergl. das Gesetz der Chromatik). Die Umdeutung des vorübergehenden Tonika-Akkordes als die Stufe, die er schließlich sein soll, kann entweder erfolgen während der Akkord erklingt (Beispiele 64, 65). Sie kann schon bei Eintritt des Akkordes erfolgen (Beispiel 66) und schließlich

kann noch der Akkord gleichzeitig, während er als I aufgefaßt wird, schon seine Funktion als eine andere Stufe haben und zwar bei Orgelpunkt oder sonstiger Doppelharmonie (Beispiele 68, 69). Dieses Einkapseln einer Tonart in die andere kann man ad infinitum fortsetzen; als Folge davon ergeben sich dann die verschiedensten Auffassungsmöglichkeiten für einen Akkord. Darüber folgt noch einiges unter

## 5. Harmonische Spielereien.

Man wähle irgend einen der Tonart möglichst fernliegenden Akkord und suche ihn mit ihr in Verbindung zu bringen; dabei soll tonartliche und enharmonische Umdeutung sowie Terzverwandtschaft benützt werden.

Beispiel 70 a—f versucht dies mit dem Akkord cis e gis zur Tonart C dur.

Beispiel 71 verwendet den Akkord e gis h in C dur erst als Dominante der Dominante von II, dann den gleichen Akkord enharmonisch verwechselt zu fes as ces als neap. Akkord des neap. Akkordes von II.

Beispiel 72 verwendet den Akkord c e g erst als alterierte II in B, dann als neap. Akkord in H; das H I wird dann wieder enharmonisch verwechselt als neap. Akkord in B verwendet.

Beispiel 73 deutet den dreifach verm. Septimenakkord in d zum Dominant-Septimenakkord in Es um; die Auflösung erfolgt nach Es: I, welches wieder neap. Akkord in d ist.

Beispiel 74 ist als Harmoniefolge aus Ariadne von Richard Strauß entnommen. Auf den neap. Akkord in a = b d f folgt die Dominante e gis h. Enharmonisch verwechselt zu fes as ces ist sie neap. Akkord in es, welchem wieder b d f als Dominante folgt; b d f ist wieder neap. Akkord in a. Das Verhältnis neap. Akkord — Dominante kann sich also stets in das Verhältnis Dominante — neap. Akkord umkehren (vergl. Sequenzen).

## 6. Bemerkungen zu Beispielen und Sequenzen.

Zu Beispiel 74 ist noch zu bemerken:

Man könnte sagen, die Harmoniefolge in Takt 3 sei einfach a: II, V, II, ohne irgend eine Umdeutung anzunehmen. Beispiel 74 a hat den Zweck, zu zeigen, daß aber tatsächlich das V in a, gefolgt vom neap. Akkord, ebensogut neap. Akkord in es, gefolgt von V sein kann.

Zu Beispiel 30: Indem man den zu Des: III terzverwandten Akkord d f a nimmt, ist man schon in A, nämlich auf der IV. Stufe, ange-

langt. Daß nachher noch einmal terzverwandte Mollakkorde verwendet werden, steht also außerhalb des unmittelbaren Zwecks der Aufgabe.

Zu Beispiel 38: Die Akkordfolgen erklären sich nur aus einer gewissen Konsequenz der Stimmführung und sind natürlich nur im entsprechenden Zusammenhang möglich.

Zu Beispiel 39: Man singe nach Takt III ganz gefühlsmäßig die Tonika, um zu bemerken, daß man schon vor Eintritt der Note fis die Empfindung von G dur hat.

Die Aufgaben 47 bis einschließlich 63 enthalten Modulationen von f nach H.

Es ist ganz leicht zu ersehen, daß es bei der großen Anzahl von Modulationsmitteln möglich sein muß, von jeder Tonart in jede andere auf viele Arten überzugehen. Die 17 verschiedenen Modulationen von f nach H wollen dafür ein Beispiel geben. Die Aufgaben 50 und 52 modulieren eigentlich nach Ces (vergl. Kapitel C 1). 50 moduliert durch die Umdeutung: neap. Akkord = V, wodurch man nach Ces kommt. 51 ist gewissermaßen die Verbesserung von 50; es moduliert durch die Umdeutung V = neap. Akkord, wodurch man nach H kommt.

Beispiele 75 bis 100 enthalten Sequenzen. Soweit diese nicht alle Tonarten durchlaufen, müssen sie in verschiedenen Tonarten beginnend geübt werden. Sequenz 72 klingt ziemlich unerträglich und auch sonst ist es zu empfehlen, solche Sequenzen in abgeschiedener Stille zu üben.

In der musikalischen Praxis wird man aber zu einem Modell nur eine oder höchstens zwei Sequenzen machen und auf diese Art kann dann manches von vorzüglicher Wirkung sein, was als fortlaufende Sequenz gespielt unmöglich erscheint.

### Zu den Beispielen im allgemeinen.

Meine Beispiele zur Modulationslehre waren zum größten Teil Improvisationen; ich hielt das so für richtig, weil ich auch vom Schüler verlange, daß er imstande sei, jede ihm zur Aufgabe gestellte Modulation improvisierend auszuführen. — Entsprechend ihrem Charakter als Improvisationen waren die Beispiele in bezug auf Stimmführung nicht immer ganz mustergültig. Auf Anraten einiger bedeutender Musiker habe ich nunmehr den größten Teil der Beispiele in vierstimmigen Satz gebracht; einige sind fünfstimmig. Bei den jetzt noch freier behandelten Beispielen handelt es sich entweder um eine Zunahme der

Stimmen (Steigerung von der Zwei- zur Vier- oder Fünfstimmigkeit) oder es wurde — da dem motivischen Charakter des Beispiels ein chorartiger Satz nicht entsprochen hätte, oder aus klanglichen Rücksichten — der Klaviersatz gewählt.

Bei dieser Durcharbeitung derModulationsbeispiele hat mich mein Freund Hans Neumeyer in München in gütiger Weise unterstützt. Dafür möchte ich ihm hier meinen Dank öffentlich aussprechen.

## D. Aufgaben, Beispiel für harmonische Analyse.

Die Frage, ob es zweckmäßig sei, eine Aufgabensammlung einzufügen oder nicht, war mir erst zweifelhaft. Nun bin ich zu folgendem Ergebnis meiner Ueberlegung gelangt: Ein Anfänger bedarf zur Durcharbeitung dieses Buches unbedingt des Lehrers, dem es nicht schwer sein wird, für jedes Kapitel die entsprechenden Aufgaben zu stellen. Dem Fortgeschrittenen aber werden die nachstehenden allgemeinen Ausführungen über nützliche Uebungen hinreichend sein.

### Uebungen.

1. Umdeutungstabellen auf möglichst verschiedene Art herstellen; z. B. in welchen Tonarten kann der Akkord x y z vorkommen unter Berücksichtigung der reinen und melodischen Molltonart, sowie der nach dem Gesetz der Chromatik erweiterten Tonarten?

   Oder: Mit welchen Tonarten ist die Tonart x Dur verwandt durch Umdeutung sämtlicher ihr angehörenden Akkorde unter Berücksichtigung der reinen und melodischen Molltonart und der erweiterten Tonarten, und zwar kann auch schon die Ausgangstonart erweitert benützt werden.
2. Von einer Tonart in eine andere möglichst viele Wege suchen.
3. Alles theoretisch Erkannte praktisch üben, alles praktisch Gefundene sich theoretisch klar machen.
4. Modelle etwas seltenerer Akkordverbindungen bilden und in Sequenzen üben.
5. Transponieren. Es gehört meiner Ansicht nach zum Allerwichtigsten, möglichst viel zu transponieren, und zwar folgendermaßen: Das Musikstück bezw. die Aufgabe muß auswendig gelernt werden und muß dem Spieler theoretisch vollkommen klar sein; dann

überträgt er die Melodie und die Stufenfolge der Akkorde in eine beliebige andere Tonart, indem er nun einfach in dieser anderen Tonart empfindet und denkt. Dadurch werden mit der Zeit die Tonarten „durchsichtig" und man wird besonders für die Modulation einen großen Gewinn haben. Daß man aber auf diese Weise transponieren könne, setzt immer ein genaues Verständnis für den ganzen harmonischen Zusammenhang eines Stückes voraus. Dieses Verständnis erwirbt man sich durch

6. Uebungen in harmonischer Analyse.

Für die Analyse etwas schwierigerer Musikstücke sind zwei Dinge zu beachten. Erstens darf man sich durch die Schreibung nicht irreführen lassen. Selbst die besten Komponisten schreiben mitunter nicht ganz orthographisch, teils aus Gleichgültigkeit, teils deshalb, weil in manchen Fällen eine ganz korrekte Schreibung sehr umständlich, mitunter fast unmöglich wäre.

Zweitens kann man eine harmonische Analyse nicht nur mit dem Verstand machen, sondern man muß auch sein musikalisches Gewissen — ich meine das Tonalitätsgefühl — befragen, das in manchen Fällen, in denen man verstandesmäßig verschiedene Lösungen finden könnte, genau bestimmen wird, welche Tonart anzunehmen ist.

Ich lasse als Beschluß meiner Arbeit eine harmonische Analyse des Tristan-Vorspiels folgen. Damit verfolge ich einen doppelten Zweck. Der eine Zweck ist, ein Beispiel für eine Analyse zu geben. Der andere Zweck ist, an einem Meisterwerk freier Komposition meine hier ausgeführte Theorie zu erproben. Da sich nirgends Schwierigkeiten für die Erklärung der Harmoniefolgen in den Weg stellen, wird man, wie ich hoffe, Zutrauen zu einer Theorie fassen, nach welcher sich ein als ziemlich schwierig geltendes Musikstück auf einfache Weise erklärt. Und vor allem hoffe ich, wird man die Berechtigung eines wesentlichen Bestandteiles meiner Theorie einsehen: des Gesetzes der Chromatik.

Harmonische Analyse des Tristan-Vorspiels.

Takt 0—1: Auftakt a—f = I—VI, Takt 2: Akkord f h dis a = 2. Umk. des Septimenakkordes h dis f a = a II (u. L. zu V) gis im Sopran ist Anlehnungsnote[1] zu a. Takt 3: a V 7 mit Anl.-N. ais zu h. Takt 4—5: Auf-

[1] Den frei eintretenden Vorhalt nennt man mit italienischer Bezeichnung appoggiatura; diesen sehr bezeichnenden Ausdruck übersetze ich mit „Anlehnungsnote".

takt h—gis = II—VII; gis wird enharmonisch umgedeutet zu as und dadurch VI in c. Takt 6: as d fis c = c II (u. L. zu V); h im Sopran ist Anl.-N. zu c. Takt 7: c V 7 mit Anl.-N. cis zu d.

Somit harmonische Grundlage der ersten Periode

Modell: a II, V. Sequenz: c II, V.

Takt 8: Auftakt c II—VII; Takt 9: melodische Durchgänge; Takt 10: c f gis d enharmonische Umdeutung des Akkords c f as d = 3. Umk. der II. Stufe in c; chromatischer Durchgang dis und Auflösung der Note f nach e führen zum Akkord c e gis (überm. Dreiklang) = E VI (o. L. z. V). Takt 11: E V 7 mit Anl.-N. eis zu fis. Takt 12 und 13: Wiederholung von 10 und 11. Takt 14 und 15: melodische Wiederholung von Takt 13. Durch diese Takte wird man auf die funktionelle Umdeutung der Töne eis—fis vorbereitet. Im Takt 16 wird E I durch Hinzufügung der Septime gleich bei Eintritt umgedeutet zu V in A. Melodienote fis wird None; eis Anl.-N. zu fis; g chromatischer Durchgang (könnte auch fisis geschrieben sein); Umdeutung A V = a V, Auflösung in Takt 17 nach a VI; h Anl.-N. zu a, Umdeutung a VI = C IV. Takt 18: C II (u. L. zu V) I $\frac{6}{4}$; Takt 19: II, V 7, V 2, Takt 20: I $\frac{6}{3}$ = F V II = d IV; oder C I $\frac{6}{3}$ = d (rein) VII, IV, VII 7 (u. L. zu I) im Sopran Durchgangsnote a, Auflösung nach der Quint g. Takt 21: d I; g im Sopran Vorhalt zu f, e Durchgangsnote, g es b es = d: II (neap. Akkord), d im Sopran Wechselnote; g e b e natürliche II in d. Takt 22: d V mit Anl.-N. d zu cis.

Zusammenfassende Analyse der Takte 10—22:

E: VI V, VI V, I = A: V = a: V VI = C: IV II I, II V I = F: V II = d: IV VII I II V.

(Diese Zusammenfassungen unterbleiben von jetzt ab.)

Takt 21, 2. Hälfte und 22, 1. Hälfte hatten als harmonische Grundlage d II, V; Takt 22, 2. Hälfte und 23, 1. Hälfte bilden eine freie Sequenz dazu einen Ton höher und haben als harmonische Grundlage e: II, V. Genauere Analyse: ais dis cis fis = e II (melodisch Moll, u. L. zu I und V) mit Anl.-N. dis zu e; g im Sopran Anl.-N. zu fis; auf das letzte Achtel im Takt löst sich die Anl.-N. dis zum e, das cis des melod. e moll schreitet zur natürlichen VI c fort. Takt 23: e V; e im Sopran Anl.-N. zu dis; his—cis im Alt melodische Noten, welche zum dis des Sopran führen; Akkord a fis cis dis wirkt zunächst als V 2 in E mit Vorhalt cis zu h, das cis wird aber nachher zum harmonieeigenen Ton umgedeutet und es entsteht auf das 6. Achtel zunächst der Akkord a dis cis fis = cis II, darauf durch-

gehend a dis cis fisis = cis II (u. L. zu V). Takt 24: cis I $\frac{6}{4}$ mit Vorhaltsnote fisis zu gis; melodische Durchgangsnoten, Umdeutung cis I = A III, darauf A V e d gis h (mit Anl.-N. ais) und e d gis his (u. L. zu III), A I mit dreifachem Vorhalt: Tenor d zu cis, Alt gis zu a, Sopran his zu cis. Umdeutung A I = E IV. Takt 25: ganzer Takt E VII; gis im Sopran Durchgangsnote; c im Alt erniedrigte 7 (o. L. zu V), oder E V; cis bezw. c sind Vorhalte, die sich erst auf I im nächsten Takte lösen. Takt 26: E I mit Anl.-N. ais zu h, VI 7. Takt 27: ganzer Takt E II; h im Sopran und im Tenor ist Vorhalt zu a bezw. zu ais. Die Auflösung des Sopran nach a findet erst im folgenden Takt statt; das a wird dabei Septime. Die Auflösung des Tenor nach ais findet noch im Takt 27 statt; das ais ist die erhöhte Terz der II. Stufe (u. L. zu V). Takt 28: E V 7 (ganzer Takt); das c im Baß auf das 4. Achtel wirkt zunächst als Wechselnote. Takt 29: das c wird zur harmonieeigenen Note; es entsteht der Akkord dis fis a c = E VII (o. L. zu V) enharmonisch umgedeutet zu dis fis a his = A II (u. L. zu III und V). Takt 30: c dis gis (könnte his dis gis geschrieben sein) = A VII (u. L. zu III und V); a auf das 2. Achtel ist Vorausnahme; A I = D V; melodische Durchgänge eis—fis; Takt 31: ganzer Takt D V. Takt 32: d I mit Anl.-N. gis zu a und cis zu d. Umdeutung: d I = C II. 2. Hälfte des Taktes C II (u. L. zu III und V); auf das 6. Achtel e im Alt und Tenor Vorausnahme. Takt 33: C I $\frac{6}{4}$; f—fis melodische Noten; as f c bezw. as f d = IV bezw. II in C (o. L. zu V); as enharmonisch umgedeutet zu gis und wird auf gis e unvollständiger Sext-Akkord der V. Stufe in a, Auflösung im Takte 34 nach a I; durch den gleichzeitigen Eintritt des fis im Tenor entsteht Akkord fis a c e = C IV 7 (u. L. zu V); durch die Auflösung der Septime nach d die II. Stufe in C; durch das as im Baß II mit u. und o. L. zu V, dann folgt V 7, V 2. Takt 35: I $\frac{6}{3}$; durch den gleichzeitigen Eintritt des b sofort umgedeutet zu V in F oder VII in d (rein), darauf folgt F II oder d IV, d VII 7; Auflösung in Takt 36 nach d I (vergl. Takte 34, 35, 1. Hälfte von 36 mit den Takten 19, 20, 1. Hälfte von 21). Umdeutung: d I = F VI. Takt 36 2. Hälfte F IV (o. und u. L. zu V) 1. Hälfte von Takt 37 F: V mit Anl.-N. fis zu g. Takt 37 bis 38: Wiederholung von Takt 36—37; 38—39 Sequenz einen Ton höher; also g IV (u. L. zu V) V; 39—40 Wiederholung von 38—39 (daß im Modell F dur, in der Sequenz g moll anzunehmen ist, wird durch die auf dem letzten Sechzehntel der Takte 36 und 37 stehende melodische Note a und die

auf dem letzten Sechzehntel der Takte 38 und 39 stehende melodische Note b bestimmt). Takte 40—41: veränderte Sequenz einen Ton höher; a IV (u. L. zu V) = E VII (o. L. zu I und V), V $\frac{9}{7}$ (o. L. zu V); 41—42 Wiederholung; 2. Hälfte von 42 dis fis a c enharmonisch umgedeutet zu dis is a his = cis VII. Takt 43: zunächst bleibt die Harmonie cis VII 7; Durchgang d könnte auch cisis geschrieben sein; mit dem Eintritt der Note gis im Tenor entsteht der V 7 Akkord in cis. Takt 44: cis VI mit Anl.-N. dis. Takte 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51 entsprechen harmonisch vollständig den Takten 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31. Takt 52: D V (u. L. zu III) (überm. Dreiklang) Takt 53: D I, II, Takt 54: Sequenz eine Stufe höher D II (u. L. zu V), III; Umdeutung D III = E II; in den Takten 53 und 54 sind die Noten dis und eis im Tenor durch die vorübergehende Auffassung als I der II. und III. Stufe in D bezw. der II. Stufe in E zu erklären. Takt 55: E II erst mit u. L. zu V, dann durch den Eintritt des fisis mit u. L. zu III und V, I $\frac{6}{4}$; Takt 56: fis a c e = E II (o. L. zu V); fis a his e = E II (his Anl.-N. zu cis); fis ais cis e = E II (u. L. zu V); also in jedem Fall ist der ganze Takt 56 als E II aufzufassen. Takt 57: E V, I; durch den gleichzeitigen Eintritt der Note d wird I sofort zu A V umgedeutet; A II = fis IV, Takt 58: fis VII, I; die Anl.-N. h löst sich regelmäßig nach a auf, während die Anl.-N. d zu dis fortschreitet; durch die gleichzeitige melodische Fortschreitung des Tenor entsteht auf das 6. Achtel des Taktes der Akkord dis fis a c (verm. Septimenakkord) = E VII (o. L. zu V) umgedeutet zu C II (u. L. zu III und V). Auflösung in Takt 59 nach I $\frac{6}{4}$; Takt 59, 2. Hälfte as c e g = C VI (o. L. zu V) enharmonisch umgedeutet zu gis c e g = Vorhaltsbildung in a; Auflösung in Takt 60 nach a c e g = a I 7; d f a c = a IV, II = C VII. Takt 61: C I; durch gleichzeitigen Eintritt des b im Baß sofort zu V in F bezw. VII in d (rein) umgedeutet; d II (neap. Akkord) VII = D VII (o. L. zu V). Takt 62: D I; durch gleichzeitigen Eintritt des c im Alt sofort zu G V umgedeutet; Erhöhung der Note d zu dis führt zum Akkord dis fis a c bezw. dis f a c = E VII; von Takt 63 bis Takt 70 Orgelpunkt auf e. Takt 63: E I = A V, 2. Hälfte Modell: A IV, II, Takt 64: A V (VII) mit Anl.-Noten, 2. Hälfte Sequenz: A V, III. Takt 65: I mit Anl.-N., Sequenz: VI, IV, Takt 66: A V (II) mit Anl.-N., 2. Hälfte V mit Anl.-N. f, Takt 67: V mit Anl.-N. ais, 2. Hälfte VII, IV, Takt 68: V (Scheinsequenz) oder 2. Hälfte von Takt 67 auch einfach als V $\frac{9}{7}$ Akkord zu erklären. Takt 68, 2. Hälfte, Takt 69, 1. Hälfte

V mit Anl.-N., Takt 69, 2. Hälfte A II oder mit Einrechnung des Basses auch V $\frac{9}{7}$ Akkord. Takt 70: A V, im Tenor Anl.-N. f, Durchgangsnote es, verzögerte Auflöung der Durchg.-N. es in Takt 71. Takt 70, 2. Hälfte Umdeutung: gis h d fis A VII = as h d fis C VII (u. und o. L. zu V) Takt 71: C V, 2. Hälfte C II (event. auch V $\frac{9}{7}$); Takt 72 C V; chromatische Durchgangsnote ges im Tenor (Sequenz zu Takt 70), Takt 72, 2. Hälfte vergleiche mit Takt 10; II in C enharmonisch umgedeutet; durch die Fortschreitung entsteht c e gis (überm. Dreiklang) = E VI. Takt 73: E V, I durch hinzugefügte 7 und 9 = A V; dann A V 7 = a V 7; Auflösung im Takt 74 nach a VI (Anl.-N. h im Tenor). a VI = C IV; 2. Hälfte fis a c dis = C II (u. L. zu V und III). Takt 75: C I $\frac{6}{4}$ mit Anl.-N. as C II (u. L. zu V) Takt 76: C V, d VII, IV. (Vergl. Takte 29—30, 34—35, 57—58, 60—61.) Umdeutung d IV = B VI Takt 77: B II, VII (o. L. zu V), Takt 78: B II, VII, V (o. L. zu V); ces im Alt ist o. L. zu I., Takt 79: B II, V (f a ces es [g]) (o. L. zu I) umgedeutet zu Es II (u. und o. L. zu V). 2. Hälfte Es V, Takt 80: Es II, VII; durch das b im Alt entsteht V; das e im Tenor in den Takten 80, 81, 82 wird analog dem ces im Alt in Takt 78 als fes aufgefaßt. Takt 81: Es II, V, V $\frac{9}{7}$ mit Anl.-N. h zu c; im letzten Achtel des Taktes wird durch die Triole as b ces aus der großen None die kleine None. Takt 82: Wiederholung von Takt 81. Takt 83: Es II, f as ces es (o. L. zu V), zum Schluß f a ces es (o. und u. L. zu V) enharmonisch umgedeutet in f a h dis = Modell: a II (u. L. zu V), Takt 84: a V, Takt 85: a V 9, Sequenz: Takt 86: c II, Takt 87: c V, Takt 88: c V 9. Takt 89: h d f a = C VII umgedeutet zu A II (o. L. zu V); darauf V $\frac{4}{3}$ b e gis d (o. L. zu I) umgedeutet zu d II (u. L. zu V). Takt 90: d V 7, darauf folgt F IV (o. L. zu V). Zwischen beiden Akkorden besteht keine Verbindung, wohl aber zwischen der ausgelassenen Auflösung des Akkordes d V 7 und F IV (vergl. Takt 36); Takt 91: F V; zu dem Modell F IV, V; folgt Sequenz ein Ton höher: g IV Takt 92: g V; veränderte Sequenz ein Ton höher: a IV (u. L. zu V) = E VII (o. L. zu I und V) (vergl. Takte 40—41) Takt 93: E V $\frac{9}{7}$, I mit hinzugefügter kleiner Septime wird a V. Takt 94: a VI = C IV. Takt 95: C II (o. L. zu V) (vergl. Takt 18 und beachte, daß d fis a c und d f as c als gleichwertig verwendet werden.) Takt 96: C VII = f IV (u. L. zu V) Takt 97: f II, F IV (o. L. zu V) Takt 98: F II (erst u. L. zu V, dann u. und o. L. zu V), F VII; Takt 99: g II; die Einführung des Akkordes erklärt sich entweder als freie Chromatik oder folgendermaßen: man erwartet auf den

ersten Taktteil des Taktes 99 die I. Stufe in F, dazu wird die Anl.-N. g verwendet und gleichzeitig dem Akkord die Dominant-Septime hinzugefügt; die Anl.-N. g wird dann zur harmonieeigenen Note umgedeutet. Takt 99 2. Hälfte g VII (u. und o. L. zu I) = c IV (u. L. zu V) Takt 100: c V, Takt 101: thematische Melodie mit Orgelpunkt g; Takt 102: Akkord h dis fis a mit Anl.-N. gis = C VII (u. L. zu III) (da die Note dis zum d fortschreitet, ist sie hier — unnötigerweise — als es geschrieben). Takt 103: C VII = c VII. Takt 104: thematische Melodie mit Orgelpunkt g (hier ist der Beweis für die von mir für Takt 5 ausgesprochene Behauptung, daß die Note gis zu as umgedeutet ist). Takt 105: d fis a c mit Anl.-N. h = c II, Takt 106: c V.

Der Rest ist einstimmig und bleibt in c.

**Unentbehrlich für jeden Musiker u. Musikfreund**
ist die ausnahmslos sehr günstig beurteilte

# Harmonielehre

von

## Rudolf Louis und Ludwig Thuille

**Fünfte unveränderte Auflage.**

Preis broschiert . . . . . M. **6.50**
„ in Leinen gebunden . . . M. **7.90**

---

Als Supplement dazu ist erschienen:

## Grundriß der Harmonielehre

**(Schüler-Ausgabe)**

von Rudolf Louis.

**Zweite durchgesehene Auflage.**

Preis broschiert M. **4.25** in Leinen gebunden M. **5.10**
An zahlreichen Konservatorien u. Musikschulen eingeführt.

---

Im Anschluß an obige Harmonielehre erschien:

## Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre

von Rudolf Louis.

**Zweite durchgesehene Auflage.**

Preis broschiert M. **4.25** in Leinen gebunden M. **5.10**

---

**Schlüssel** zu den im Lehrbuch und Aufgabenbuch enthaltenen Uebungsaufgaben
480 Seiten brosch. M. **12.—**, in Leinen gebunden M. **14.—**.

Prospekte mit glänzenden Gutachten kostenfrei vom

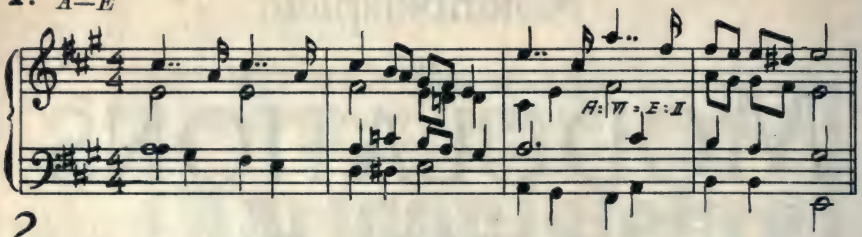
**Verlag Carl Grüninger, Stuttgart.**

Arthur R. Plettner.

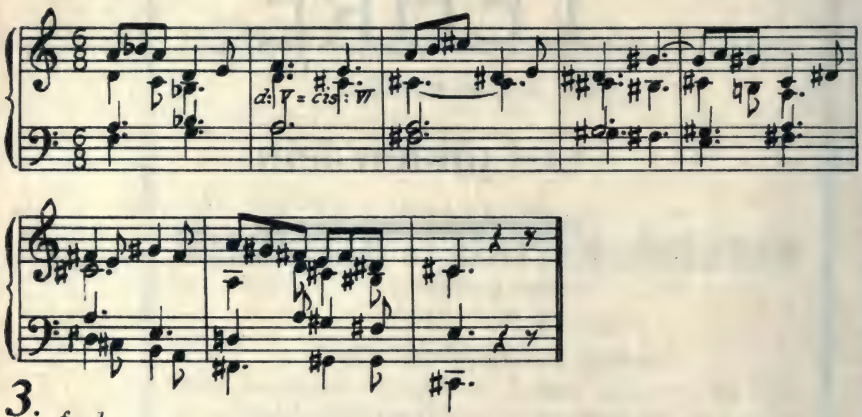
# Notenbeispiele
zur
# MODULATIONS-LEHRE
von
## G. Güldenstein

Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart / 1917

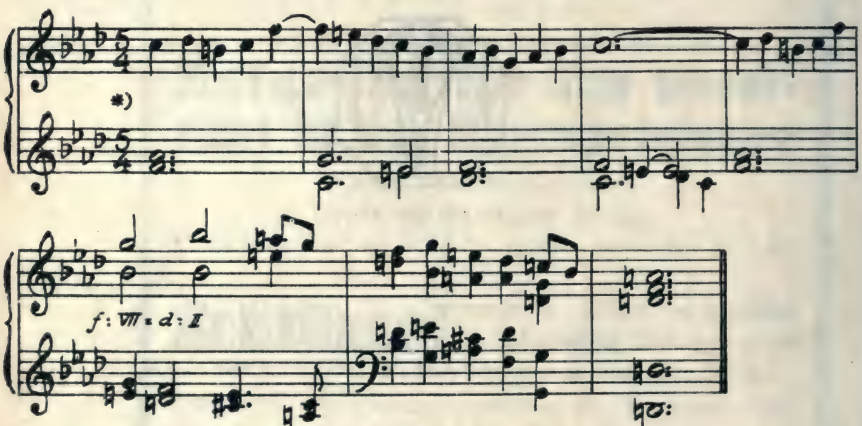
**1.** *A—E*




**2.** *d—cis*

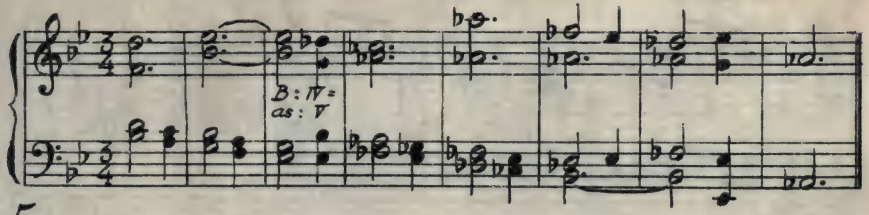



**3.** *f—d*

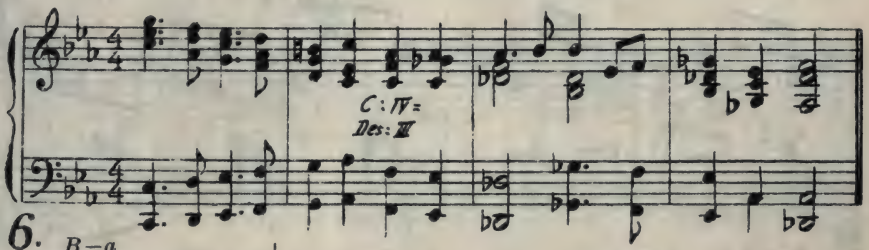



**) Für die Note im Werte von $\frac{5}{4}$ ist hier ein neues Zeichen angewendet: (𝅝.). Wie für die gewöhnliche Punktierung die Regel gilt, dass der Punkt die mit ihm versehene Note um die Hälfte ihres Wertes verlängert, so soll die Regel für die zwei übereinanderstehenden Punkte lauten, dass sie die Note um ein Viertel ihres Wertes verlängern; also: 𝅝. = $\frac{5}{4}$, 𝅗𝅥. = $\frac{5}{8}$ usw.*

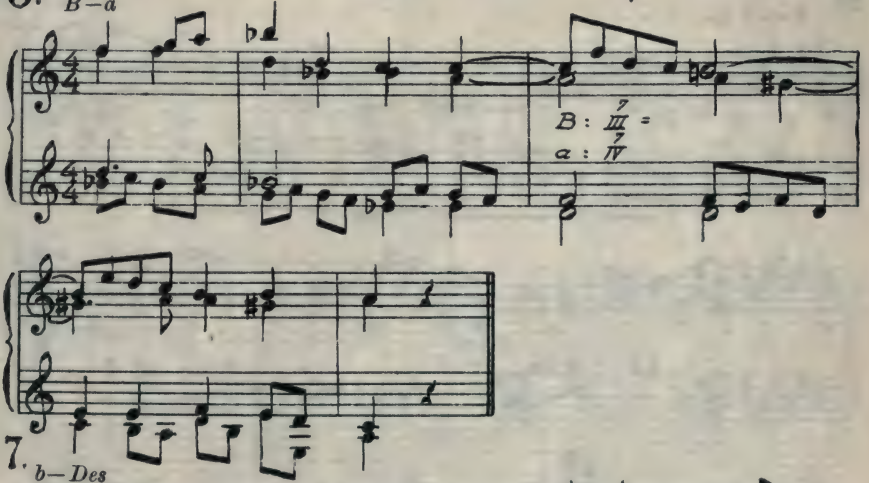
4. *B—as*



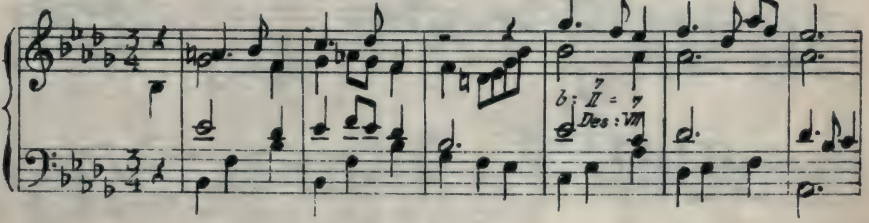

5. *C—Des*



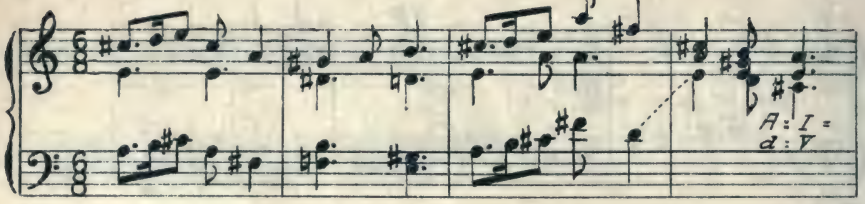

6. *B—a*

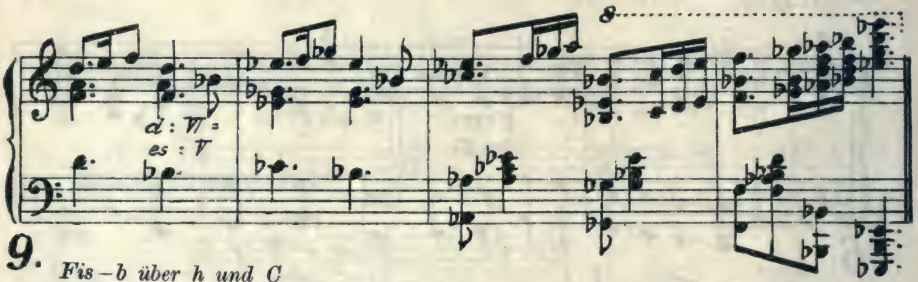



7. *b—Des*

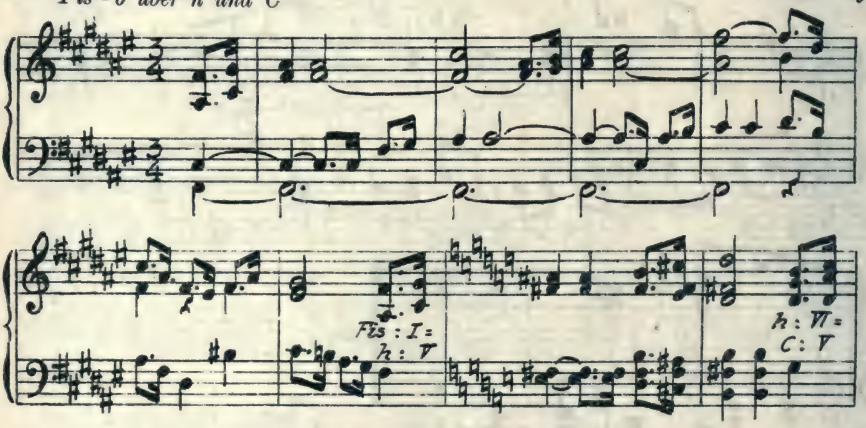


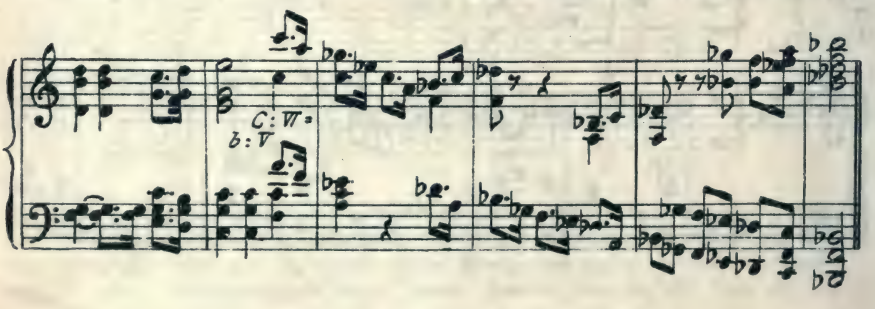
**8.** *A—es über d*



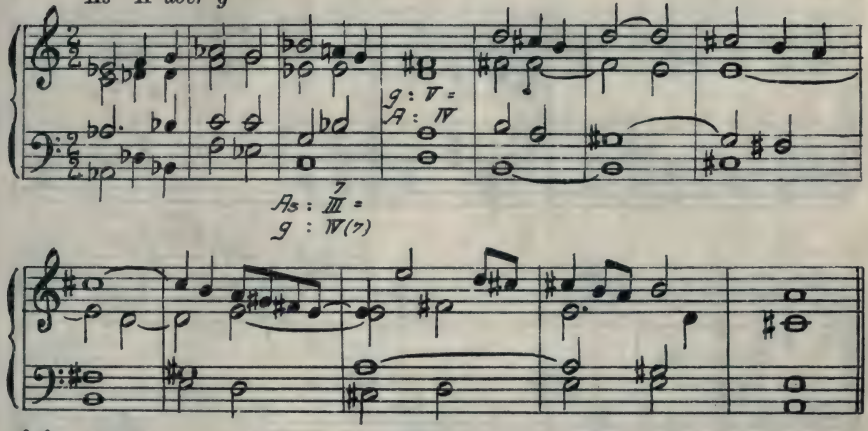




**9.** *Fis – b über h und C*

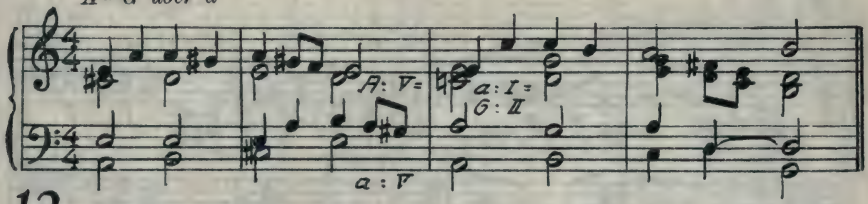


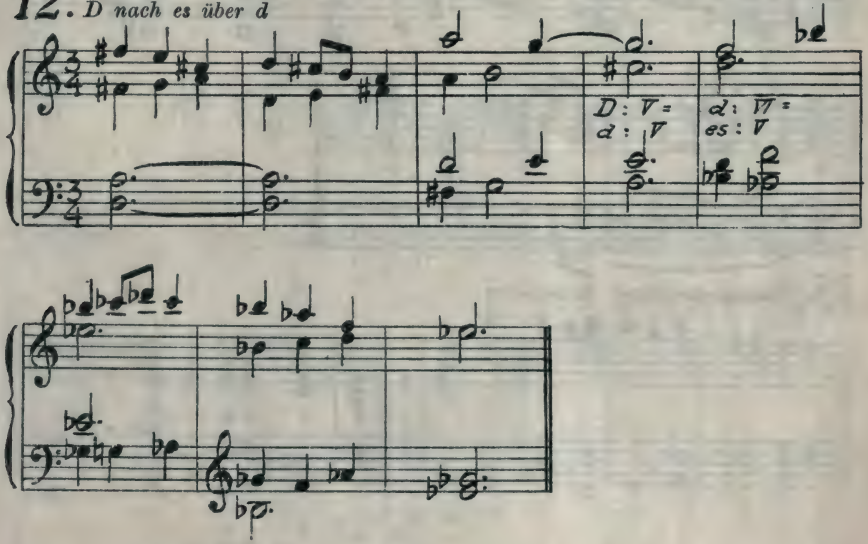
**10.** *As—A über g*



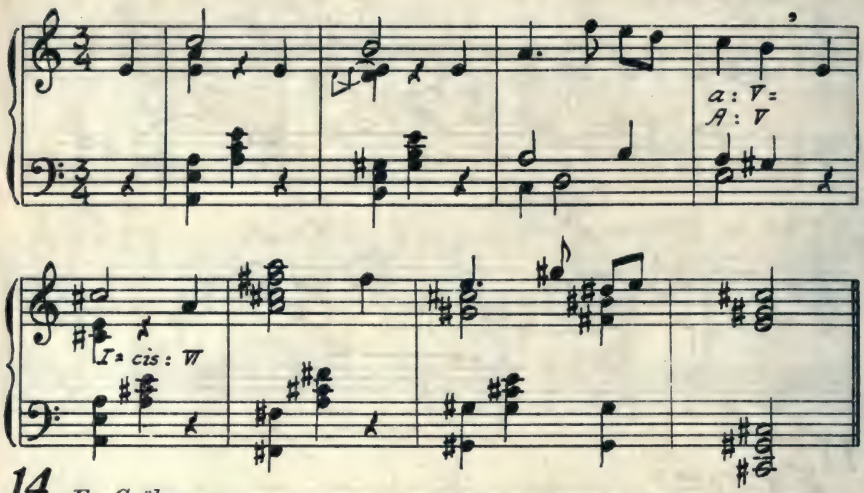

**11.** *A—G über a*



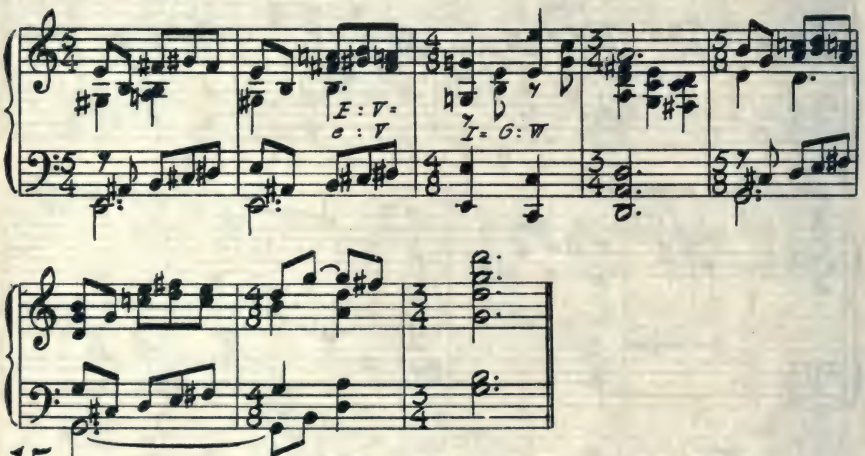

**12.** *D nach es über d*



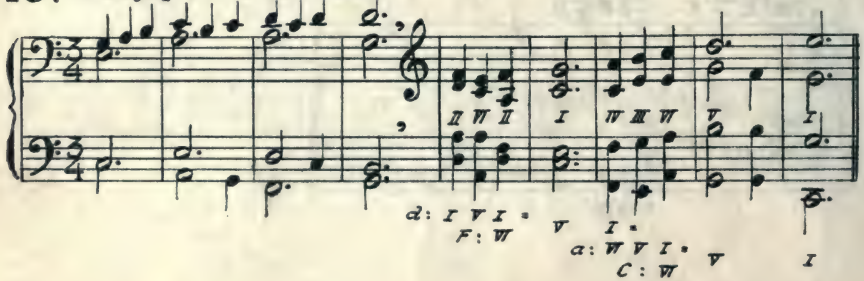
**13.** *a—cis über A*



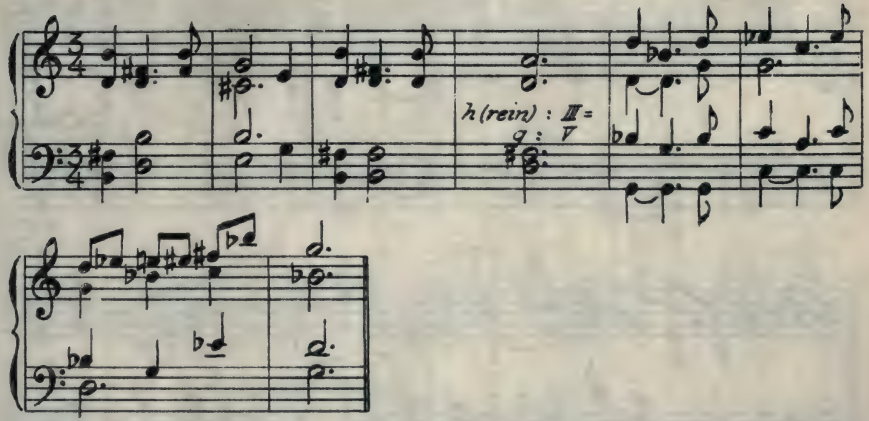

**14.** *E—G über e*



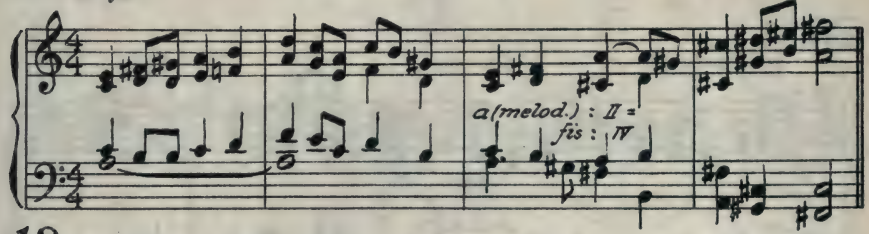

**15.** *Unausgesprochene Modulation*



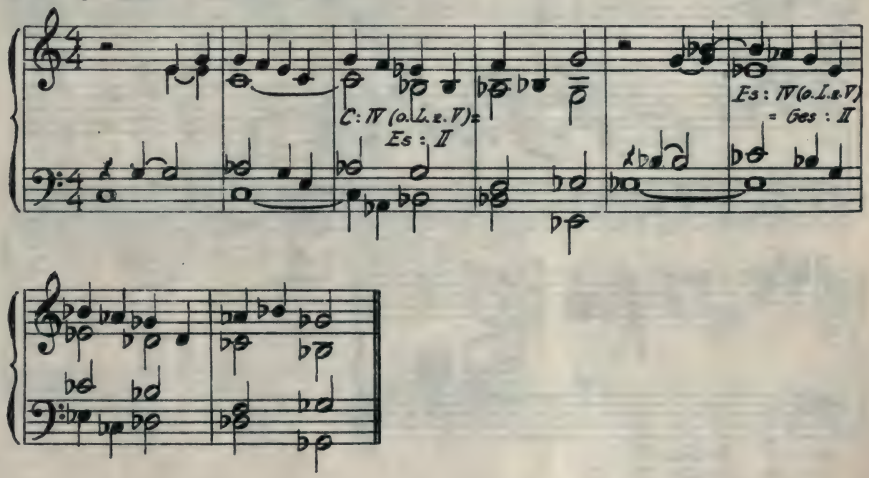
**16.** *h – g*




**17.** *a—fis*




**18.** *C – Ges*



**19.** *Ges—C*

*Ges : V =*

*C : II (neap.)*

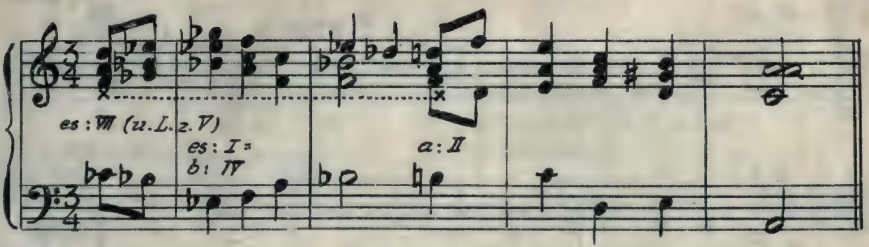
**20.** *h—Cis*

*h(rein) : III =*
*Cis : II*
*(o. L. z. I.)*

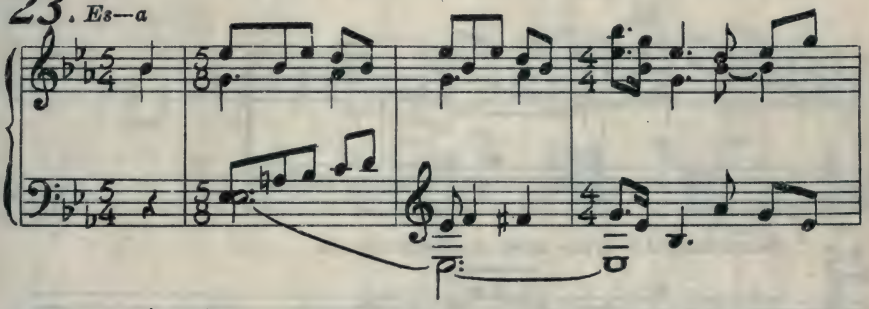
**21.** *H—C*

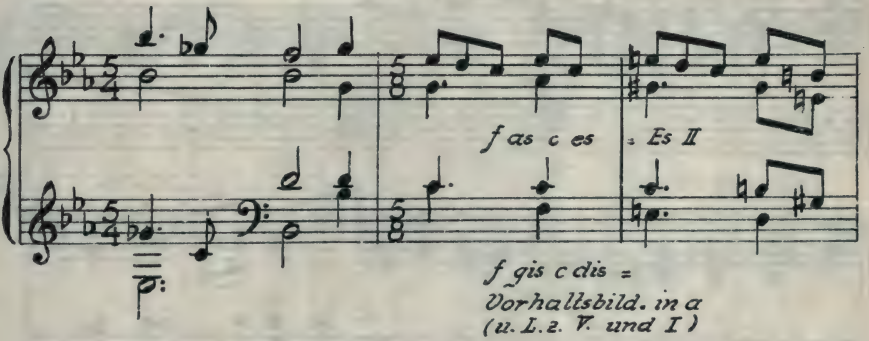
*H : VII (o. L. z. V) =*
*C : V7 (u. L. z. III u. V)*

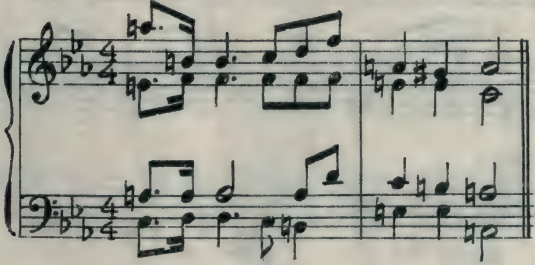
22. es—a


es : VII (u. L. z. V)
es : I =
b : IV
a : II

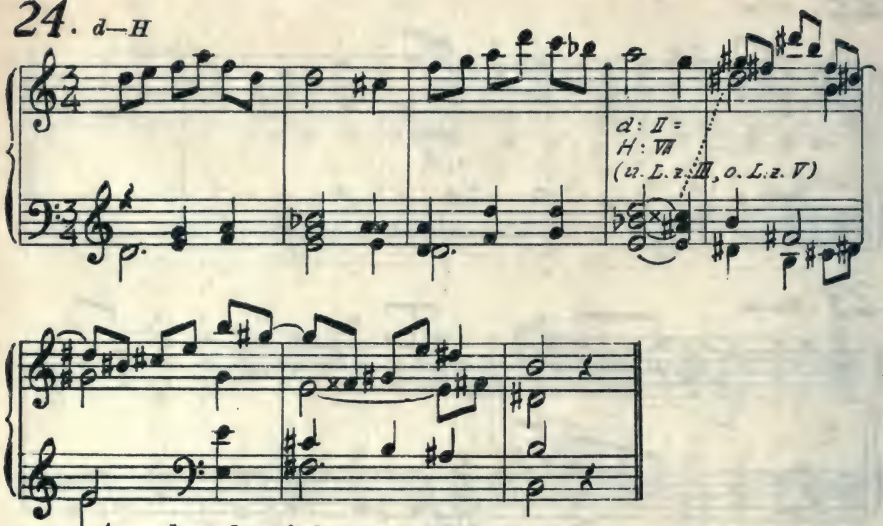
23. Es—a



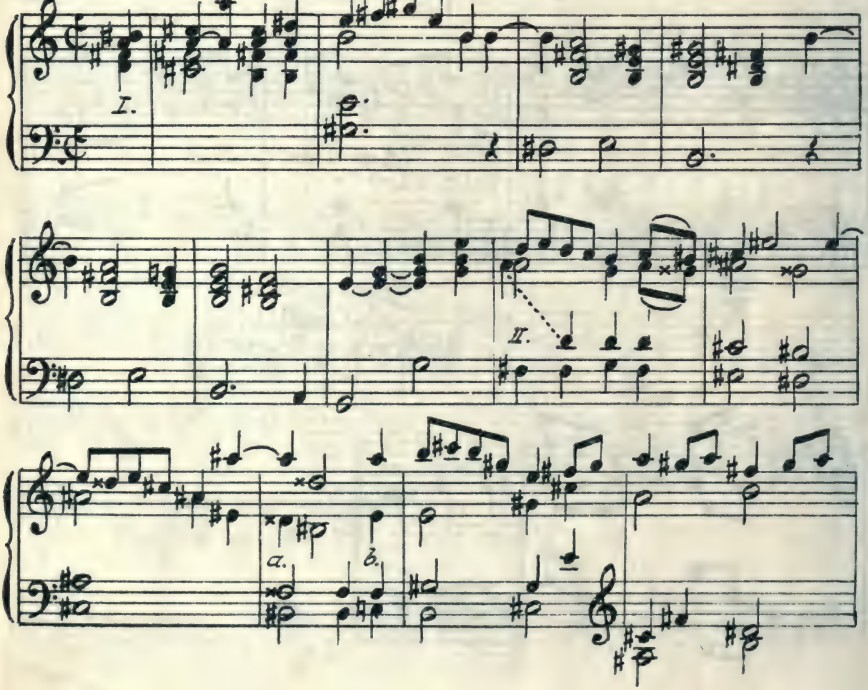

f as c es
= Es II
f gis c dis =
Vorhallsbild. in a
(u. L. z. V. und I)

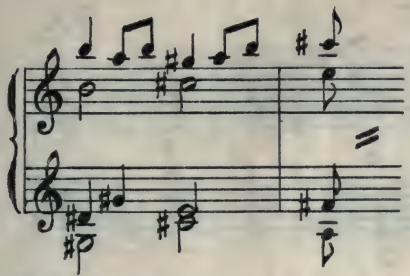


**24.** *d—H*



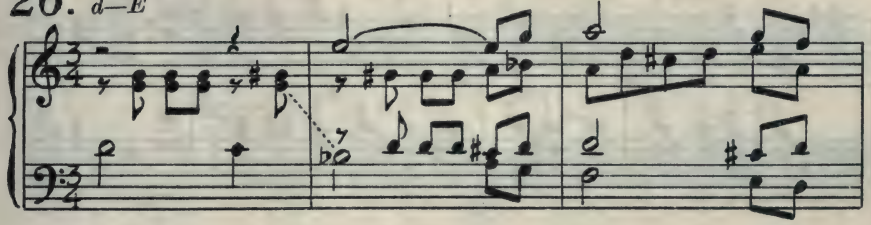

**25.** *Anwendung des 3fach verm. Septimenakkords*

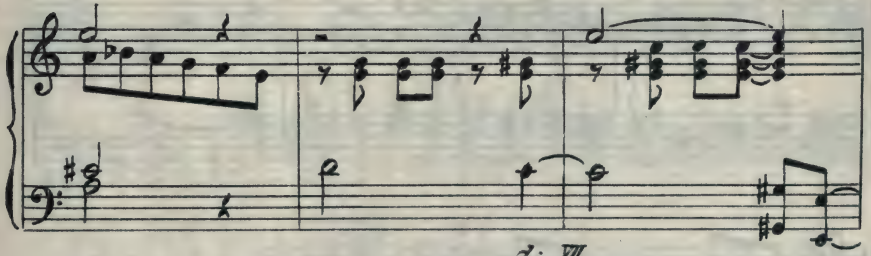




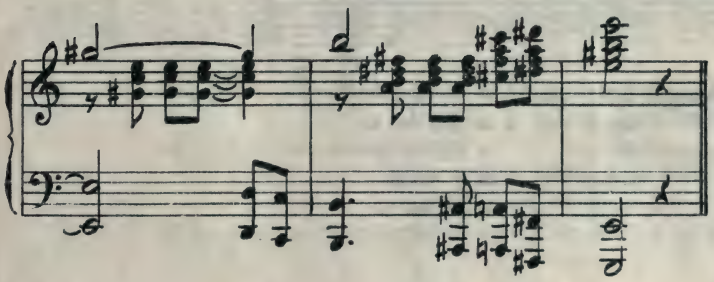
*1. his d fis a = IV in fis*
*2. d fis a c = V in G*
*3. gisis his d fis = VII in ais*
*a) his disis fisis ais = II in ais*
*b) c e fisis ais = II in E*

**26.** *d—E*

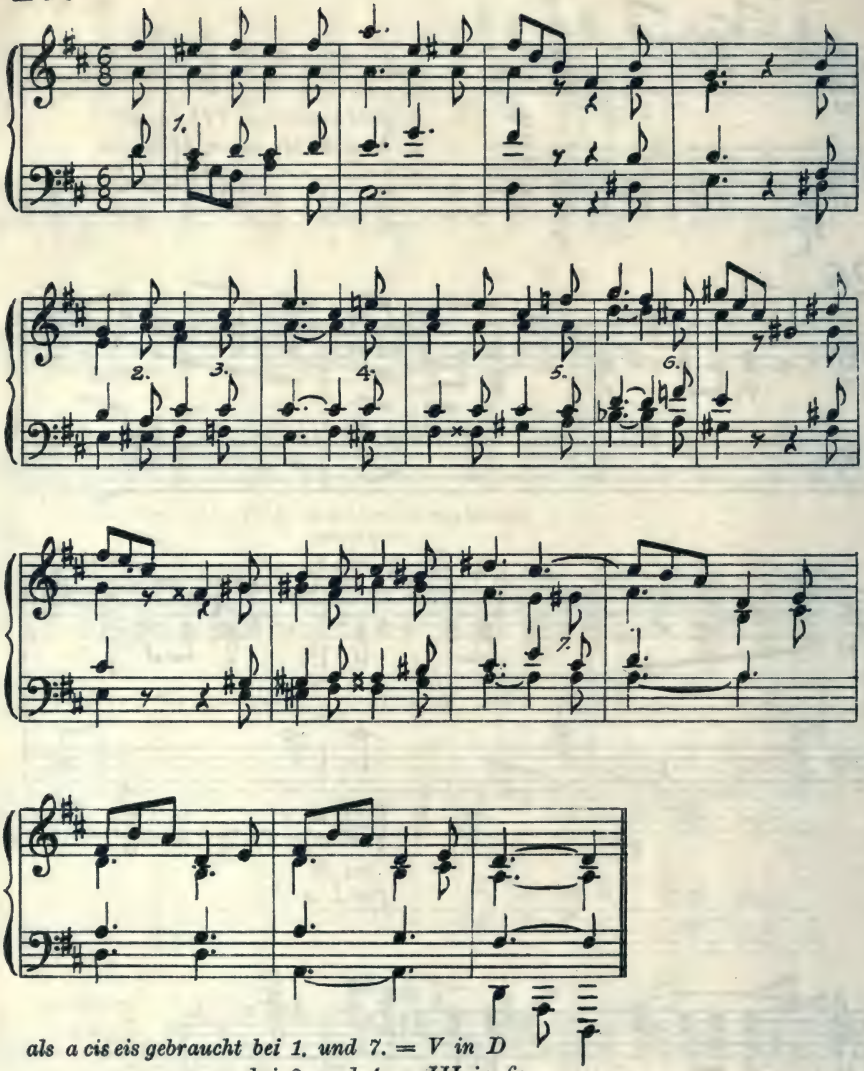




*d: VII*
*(u. L. z. V) =*
*E: V.*
*(o. L. z. V)*



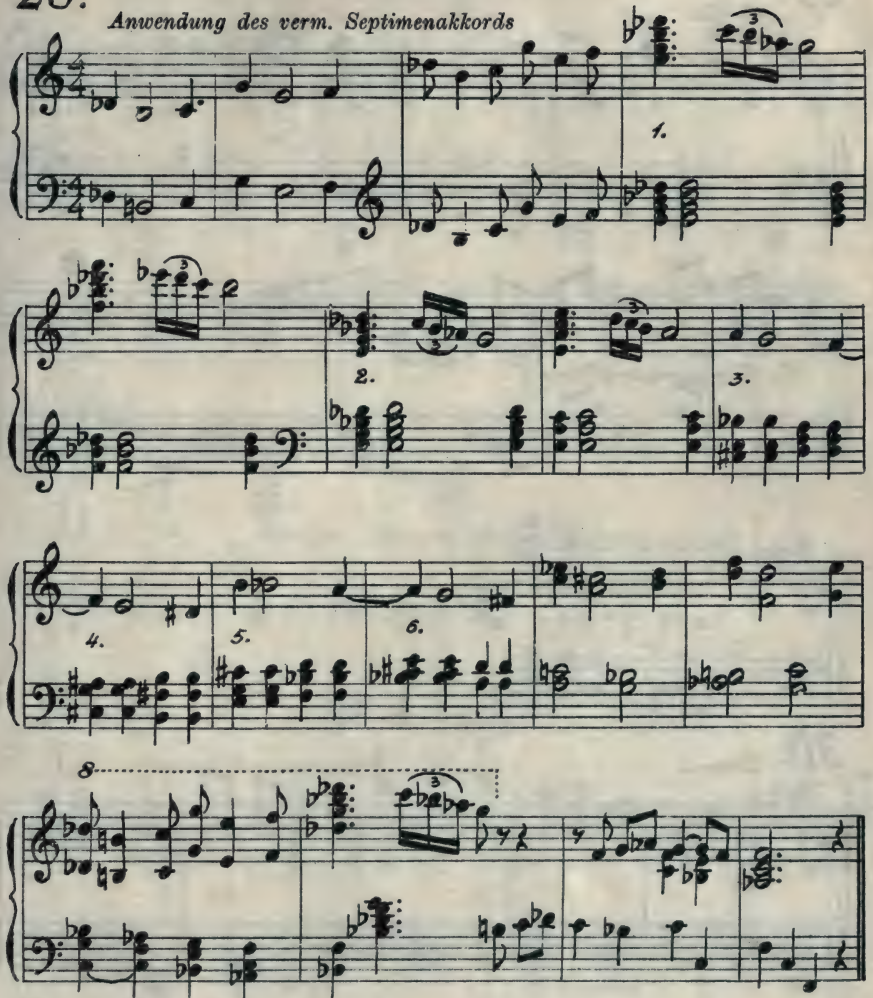
27.




*als a cis eis gebraucht bei 1. und 7. = V in D*
*bei 2. und 4. = III in fis*
*als a cis f gebraucht bei 3. = VI in A*
*bei 5. = V in B*
*bei 6. = IV in cis*

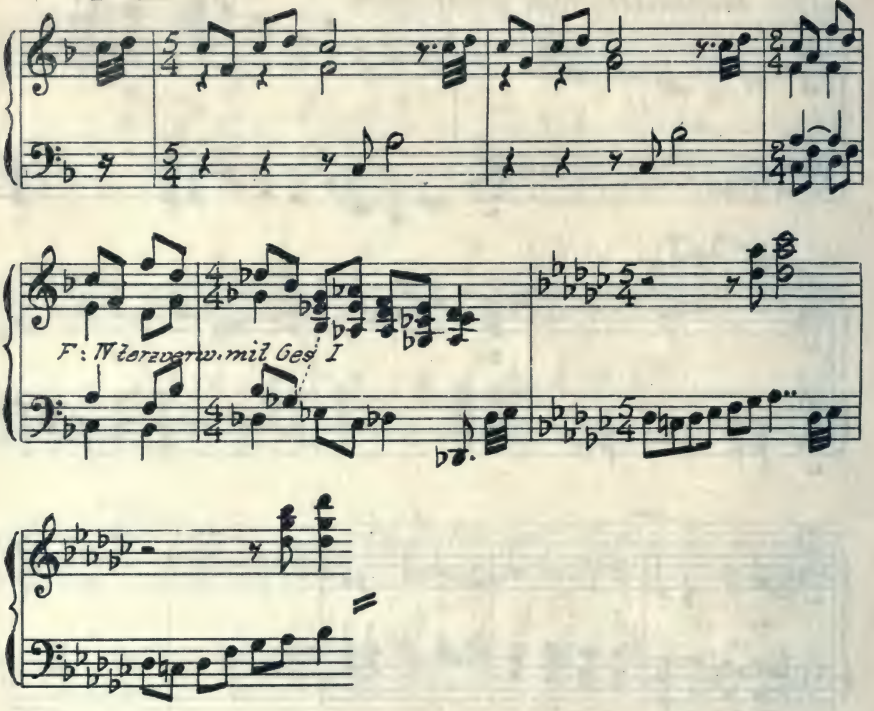
## 28.

*Anwendung des verm. Septimenakkords*

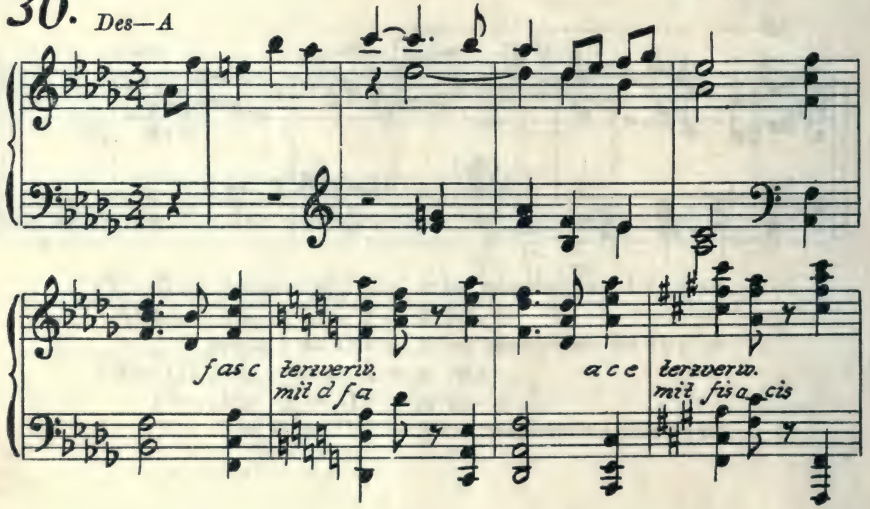


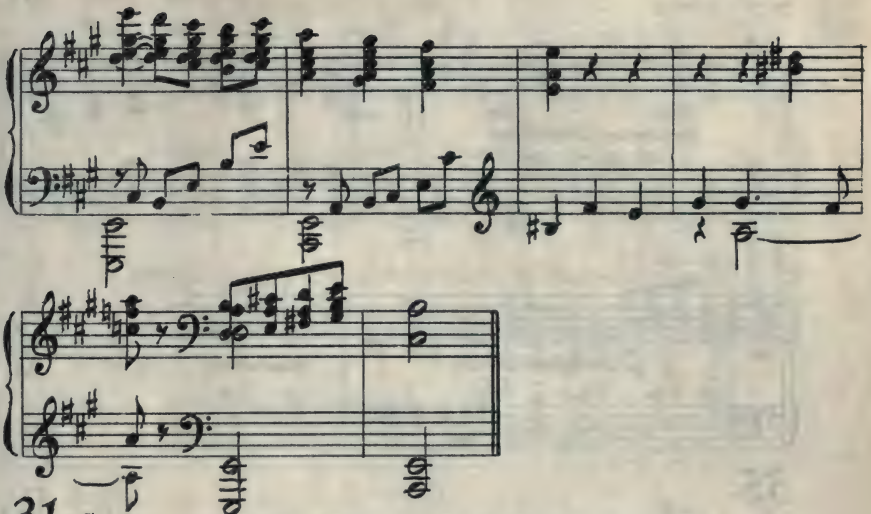

*als e g b des angewendet bei 1. = IV in b melod. (u. L. z. V)*
*bei 2. = V in a (o. L. z. I und III)*
*als e g b cis angewendet bei 3. = VII in d harm.*
*bei 5. = II in B (u. L. z. III und V)*
*bei 6. = VII in D (o. L. z. V)*
*als e g ais cis angewendet bei 4. = VII in H (o. L. z. V)*

**29.** *F—Ges*

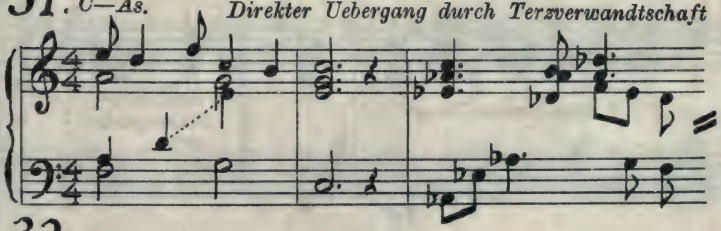



**30.** *Des—A*

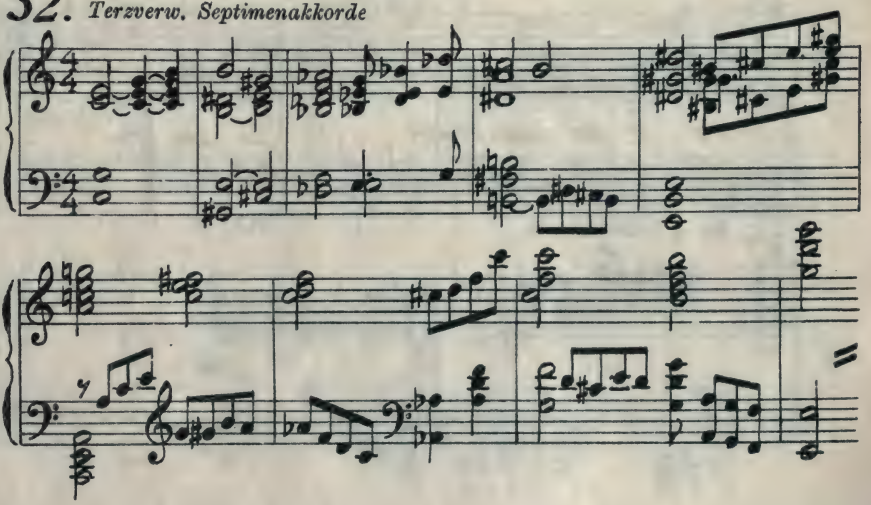




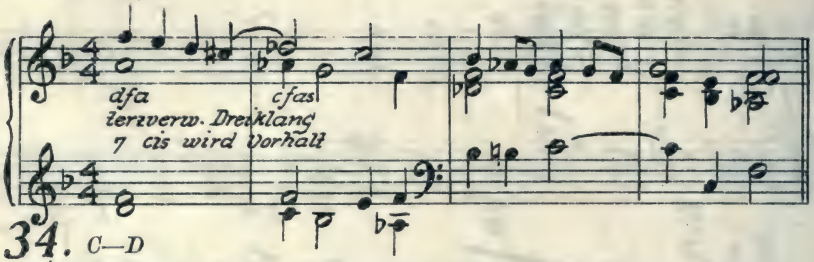
**31.** *C—As.* *Direkter Uebergang durch Terzverwandtschaft*



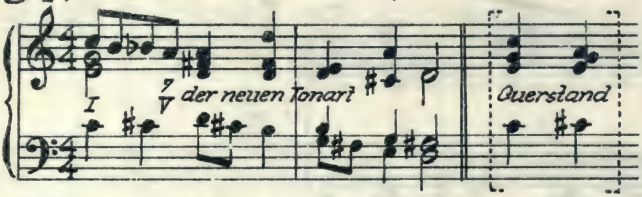
**32.** *Terzverw. Septimenakkorde*



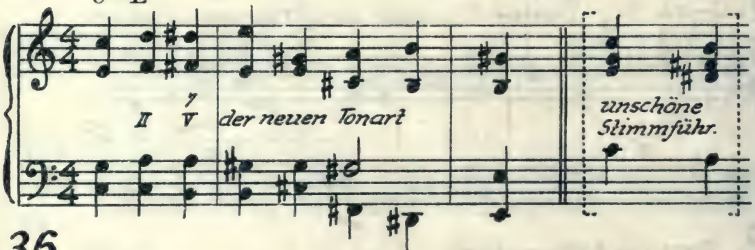
33. *d—f*



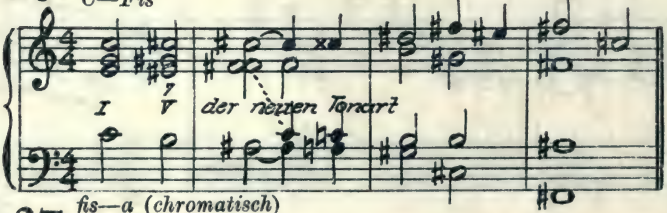

34. *C—D*




35. *C—E*

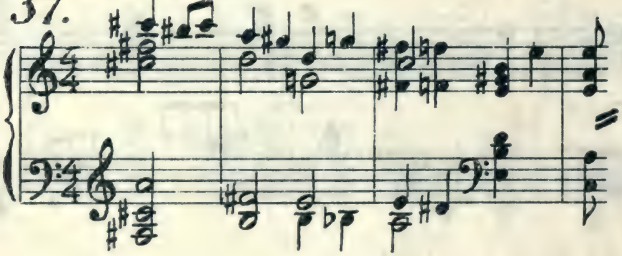



36. *C—Fis*

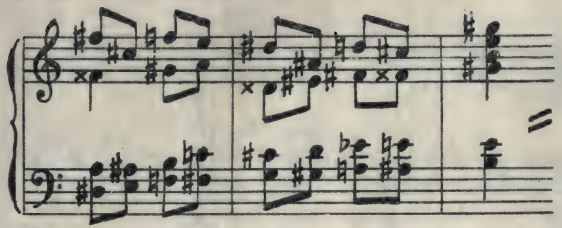



*fis—a (chromatisch)*

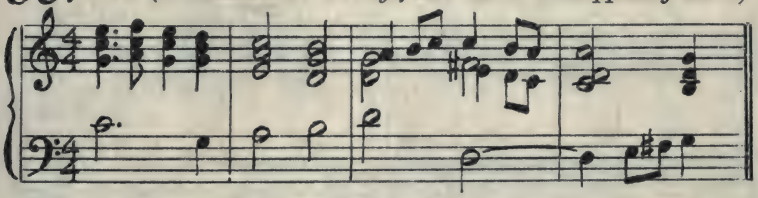
37.



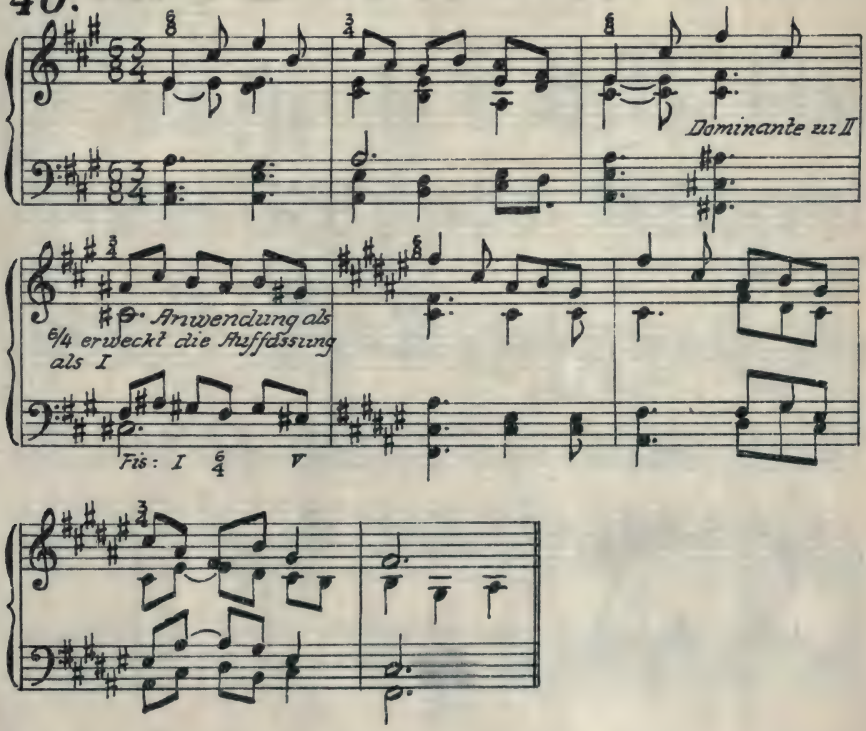
**38.** *Freie Chromatik*



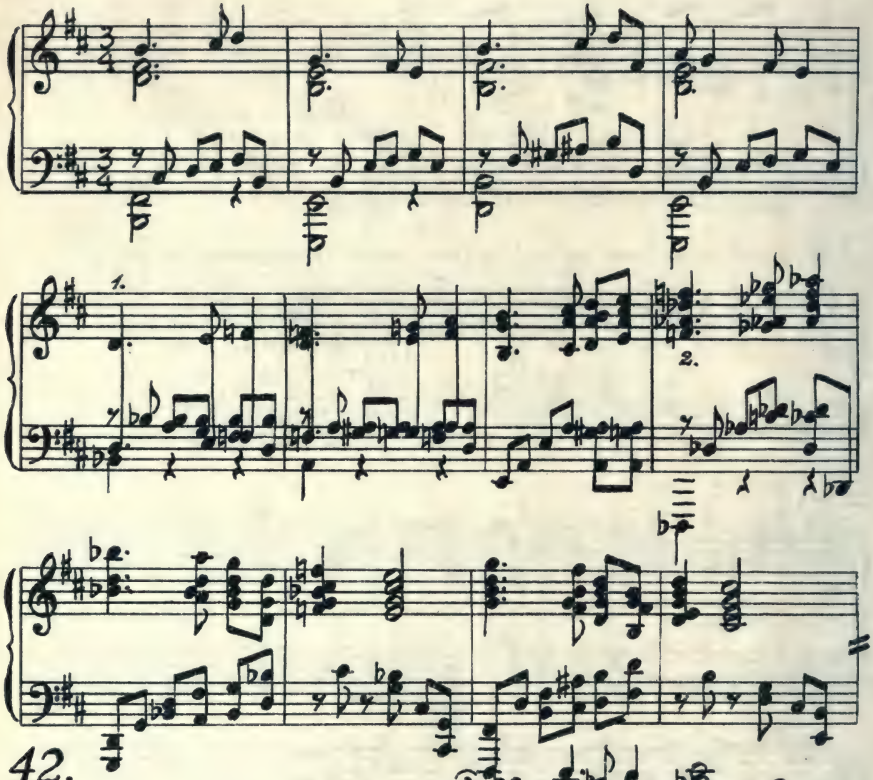
**39.** *C—G (Modulation ist herbeigeführt durch Verdoppelung des h)*



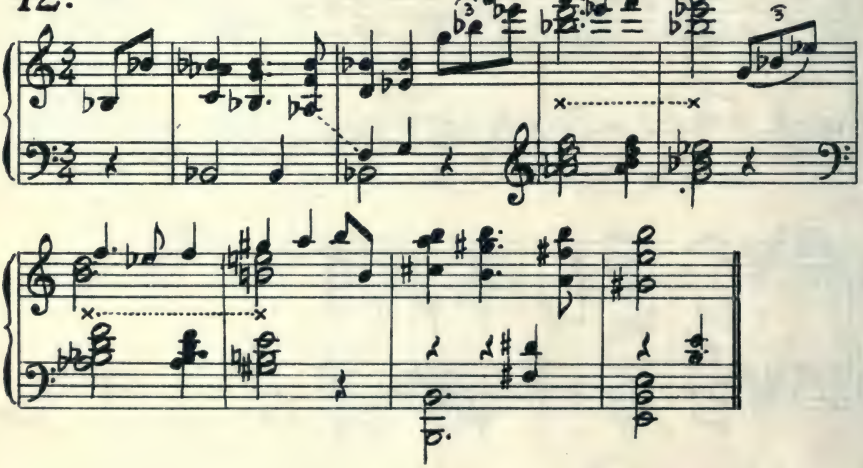
**40.** *A—Fis*



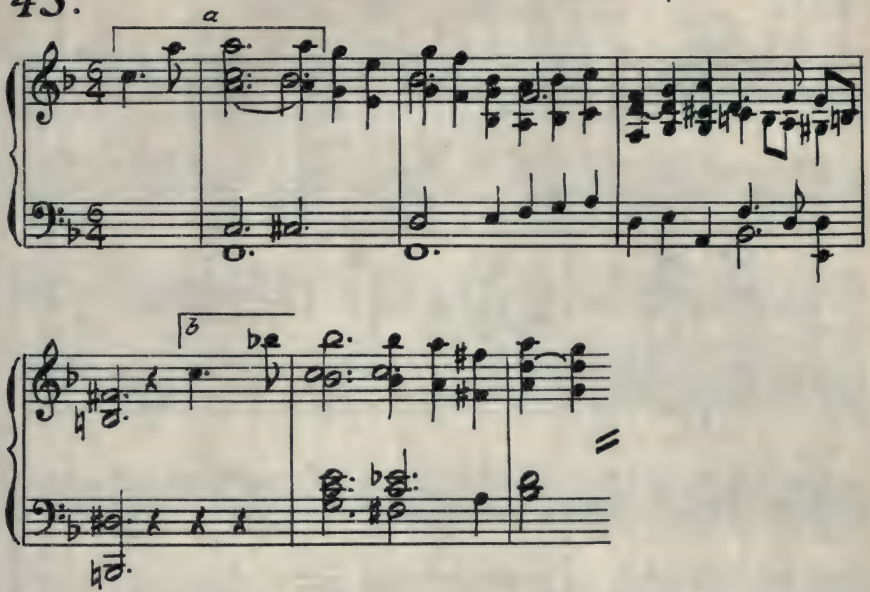
41.



42.

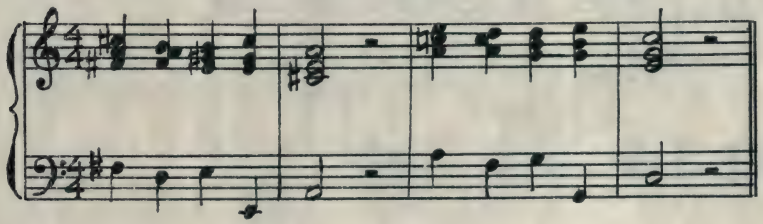


**43.**



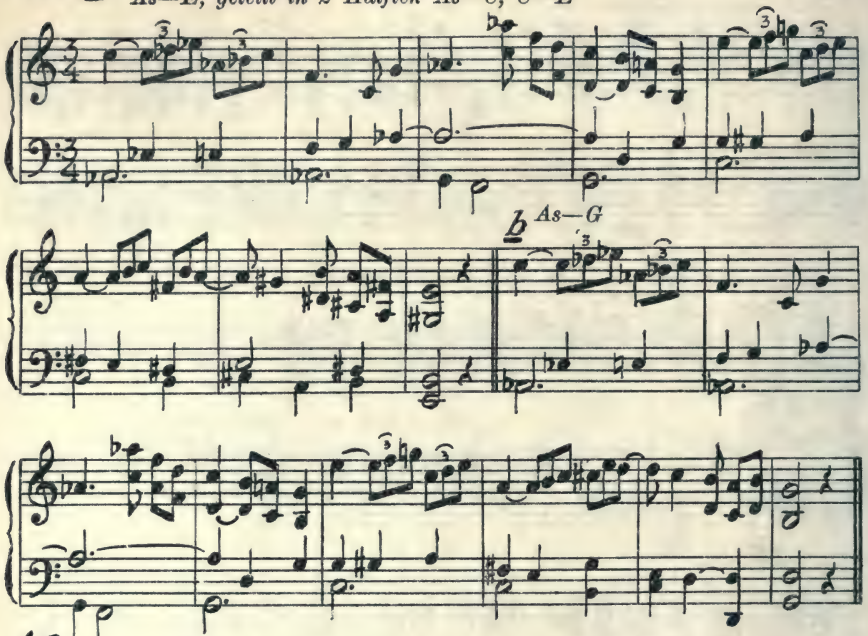

*Erklärungen zu 41, 42 und 43 siehe Text*

**44.** *fis—C (vgl. Trauermarsch aus op. 26 von Beethoven)*

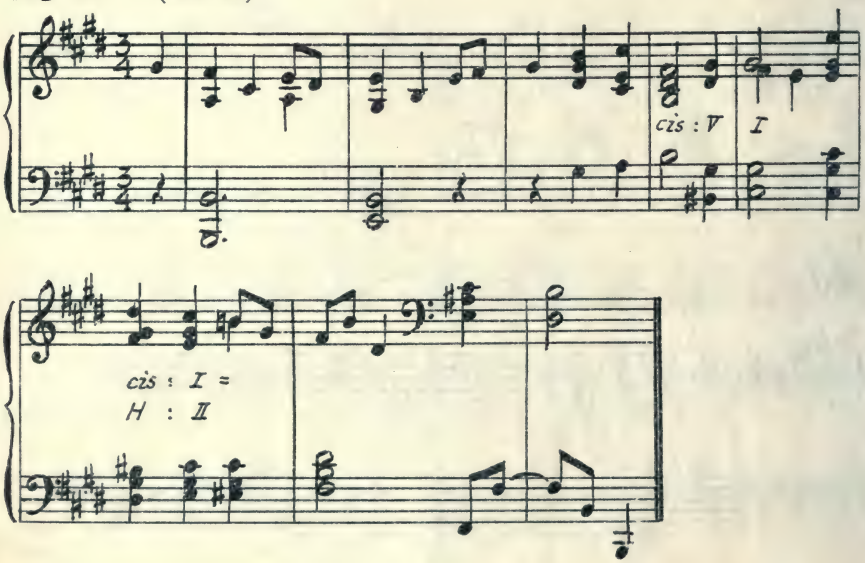


**45.** *a* *As—E, geteilt in 2 Hälften As—C, C—E*

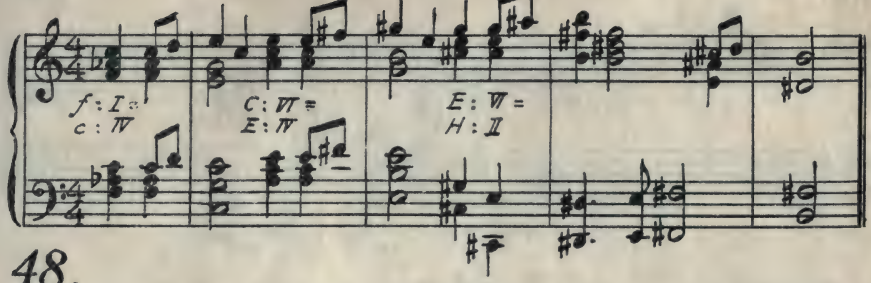
*b* *As—G*



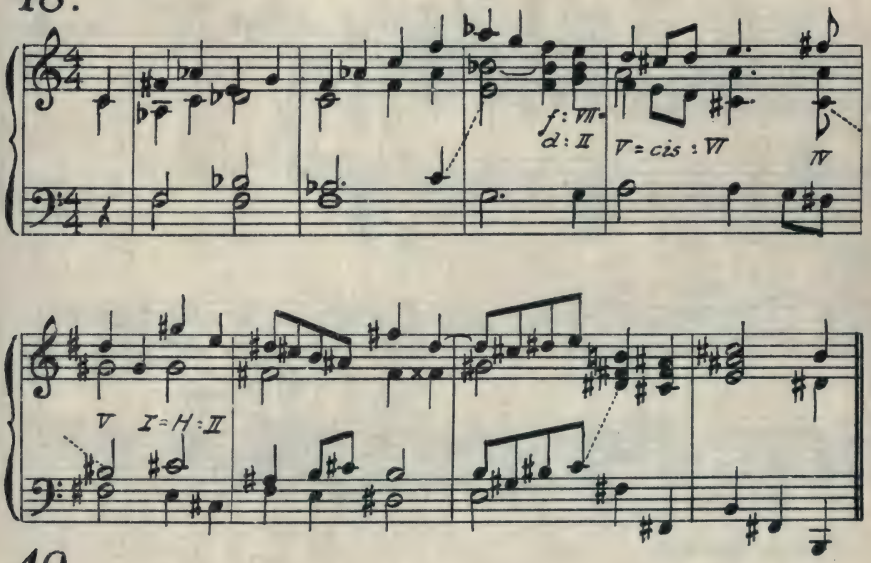
**46.** *E—H (über cis)*



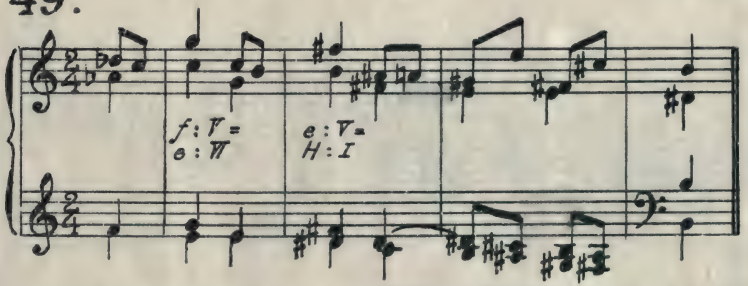
47.




48.

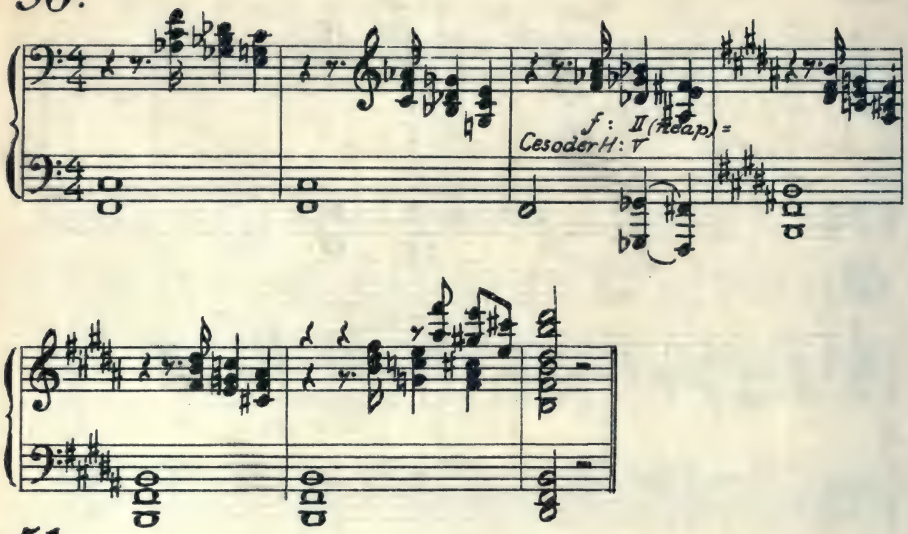



49.

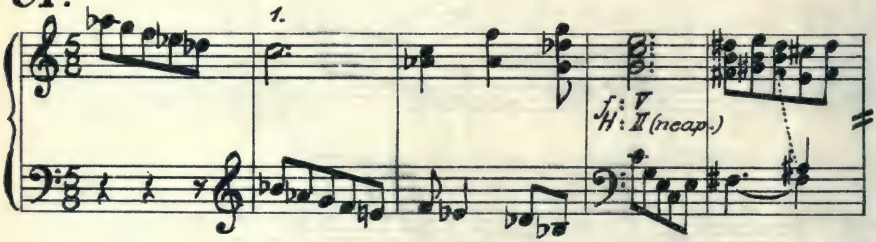



*47 bis einschl. 63. Modulationen von f nach H.*

50.

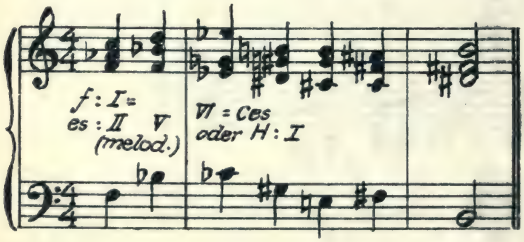



51.

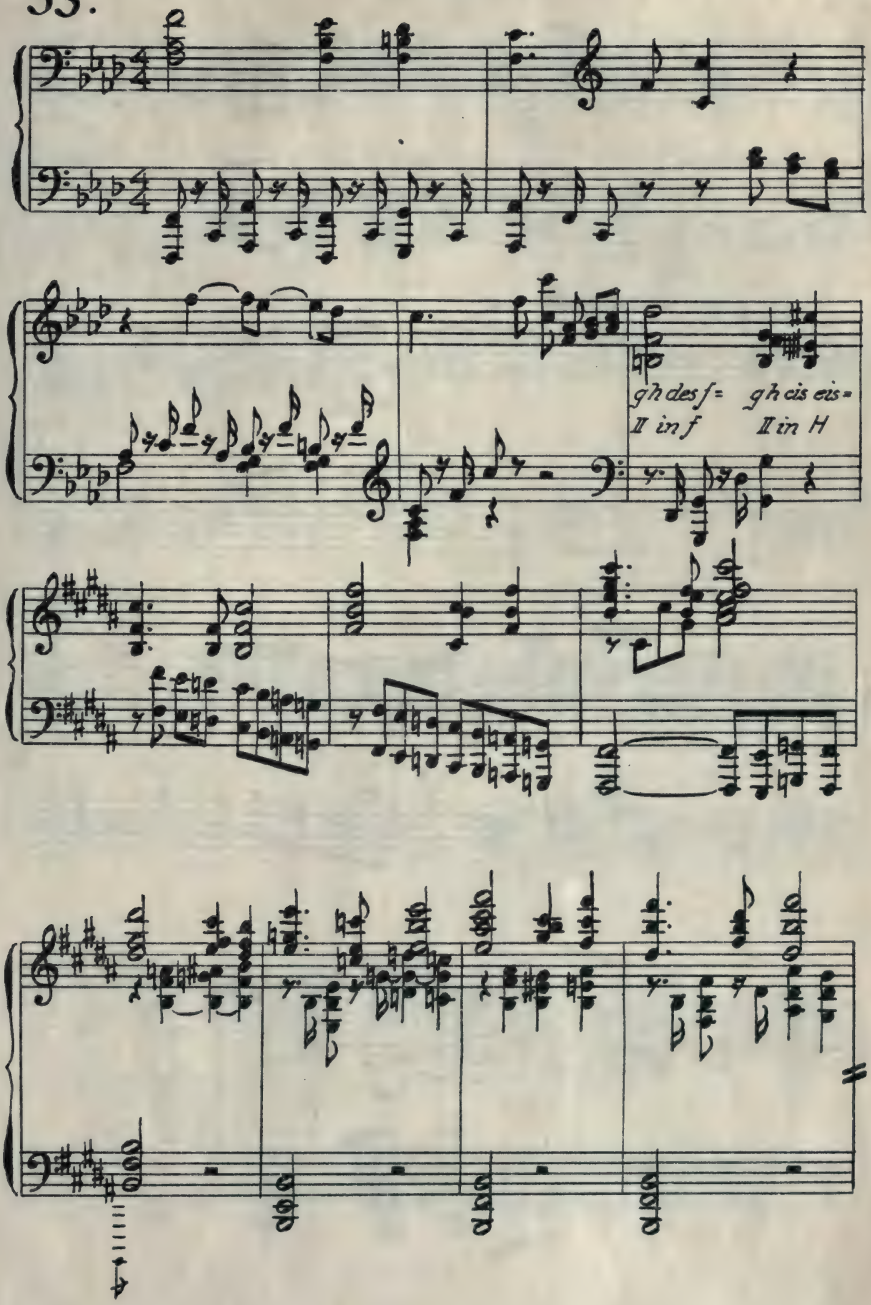



1.) Siehe Fußnote
Seite 1

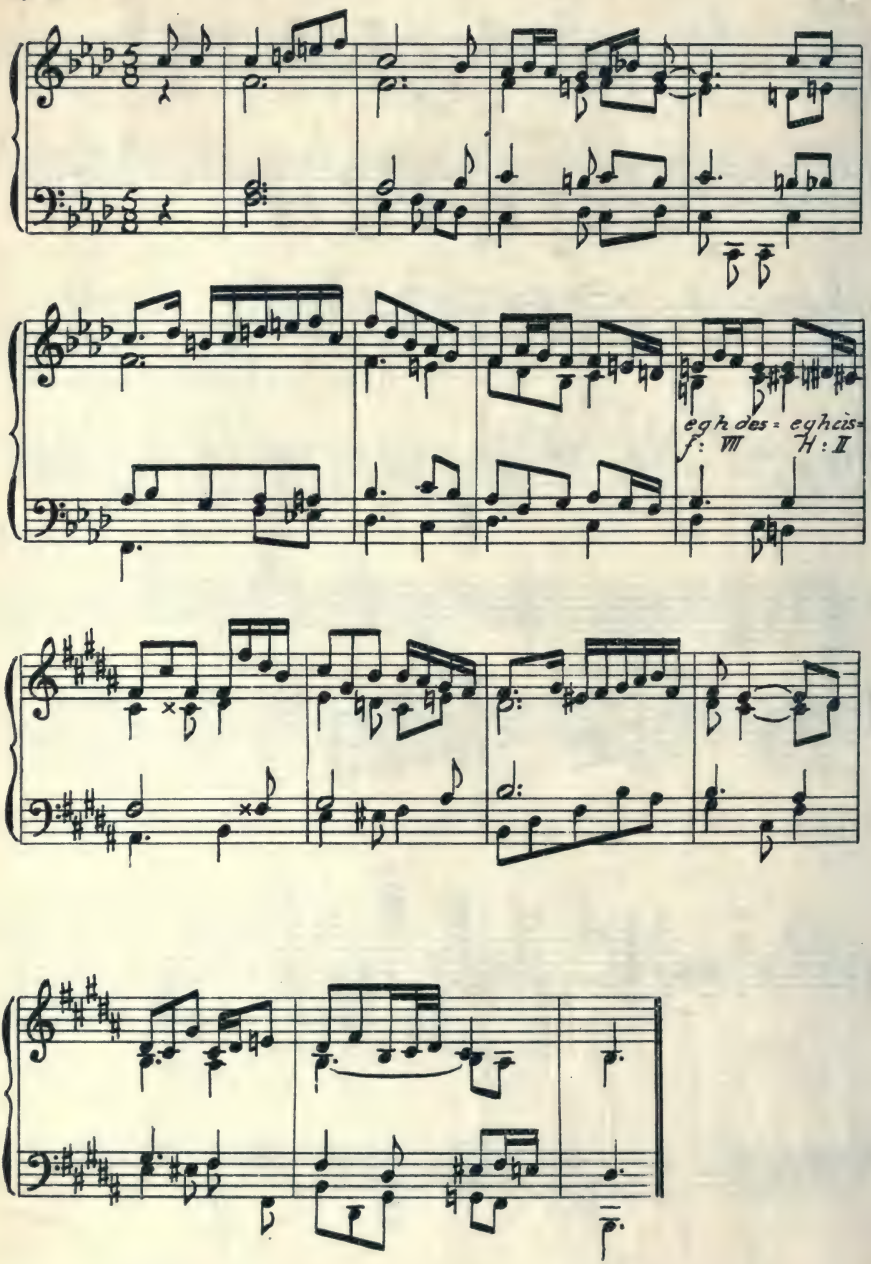
52.



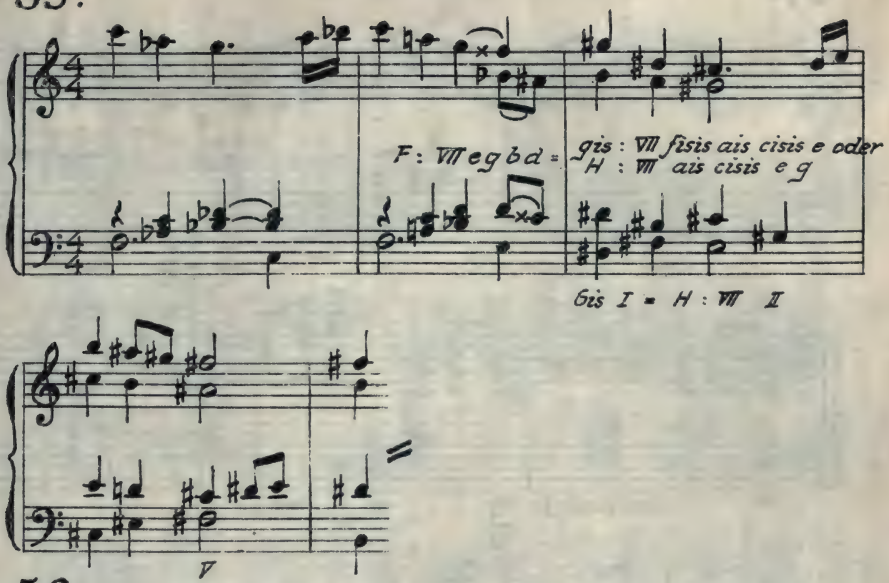
53.



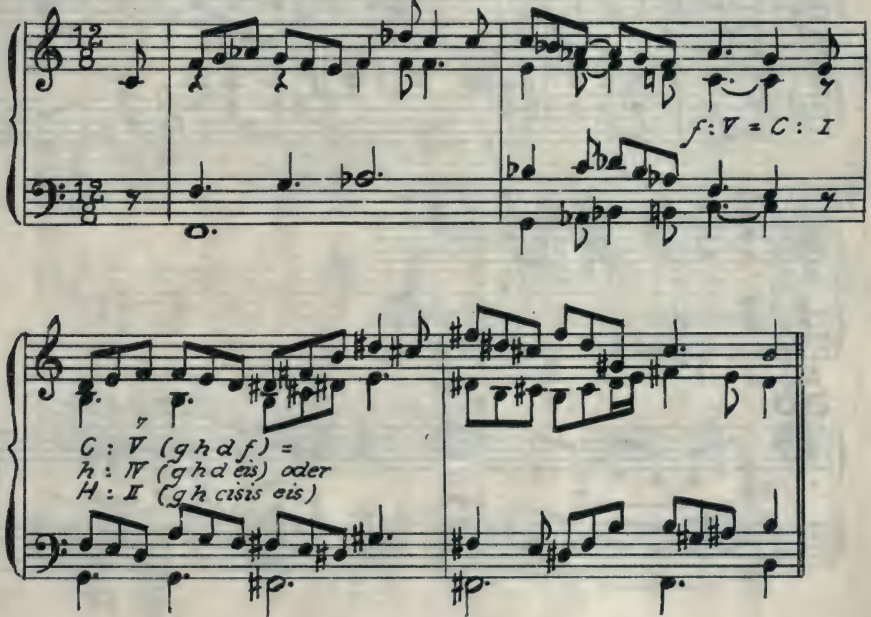
54.



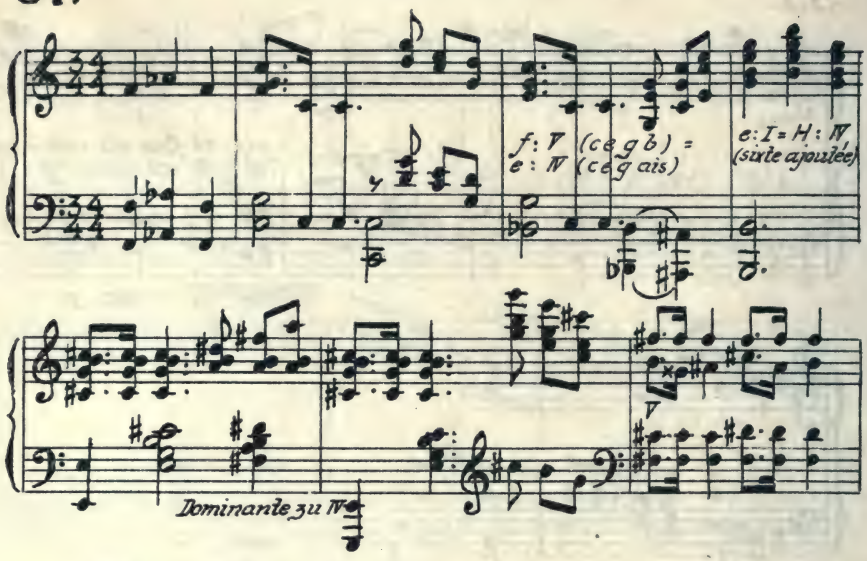
55.

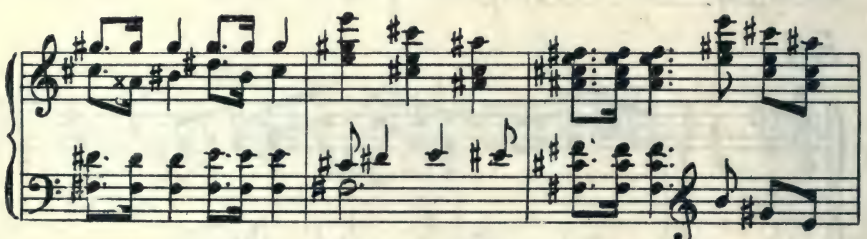

F: VII e g b d =
gis : VII fisis ais cisis e oder
H : VII ais cisis e g
Gis I = H : VII II
V

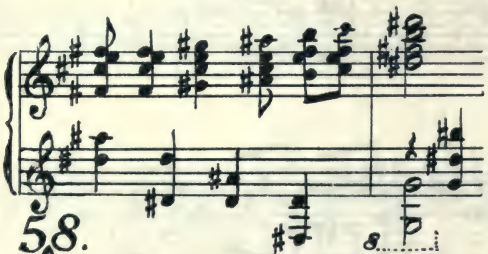
56.


f: V = C: I
V
C : V (g h d f) =
h : IV (g h d eis) oder
H : II (g h cisis eis)

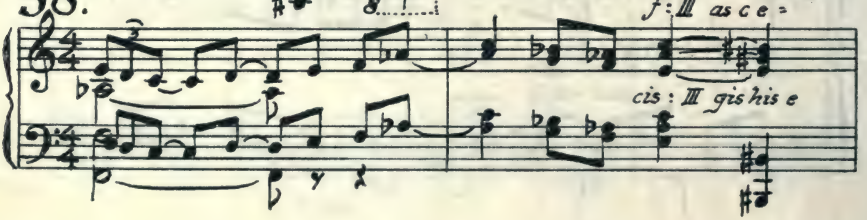
57.

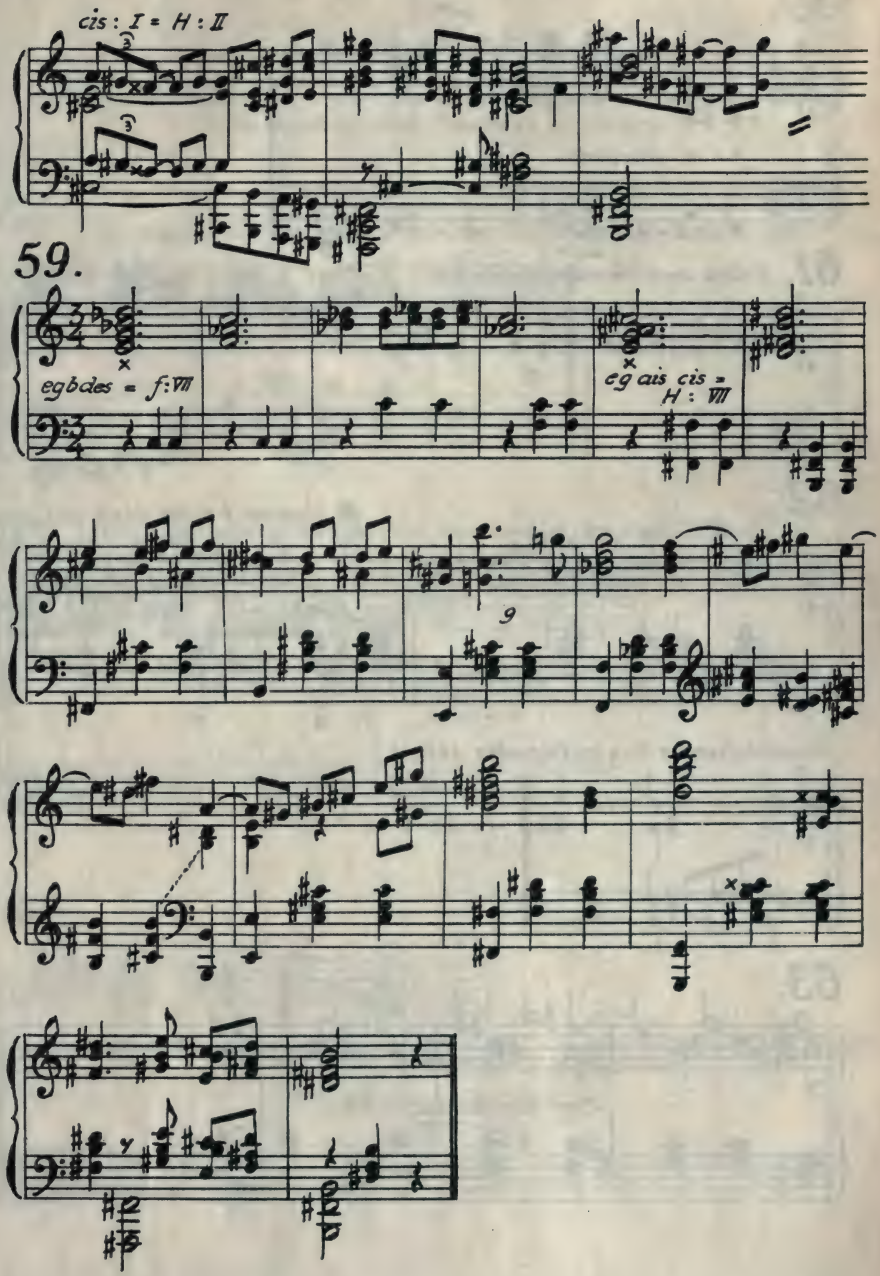

f: V (c e g b) =
e: IV (c e g ais)
e: I = H: IV
(sixte ajoutée)
V
Dominante zu IV



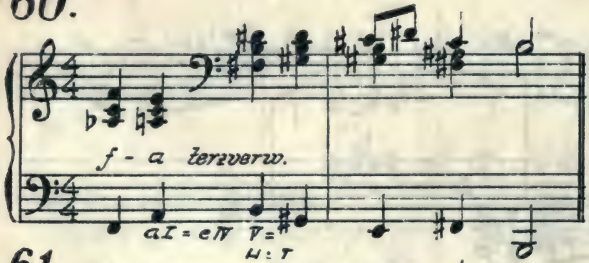


58.

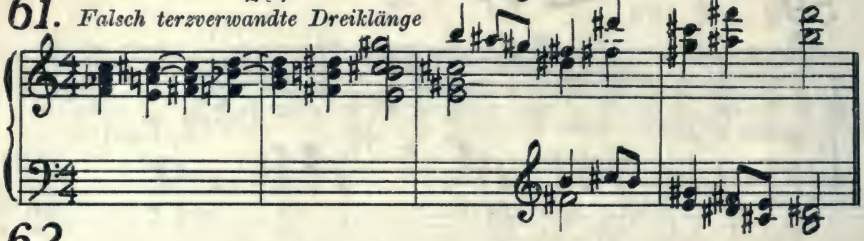

8
f: III as c e =
cis: III gis his e


cis : I = H : II
59.
egbdes = f : VII
eg ais cis = H : VII

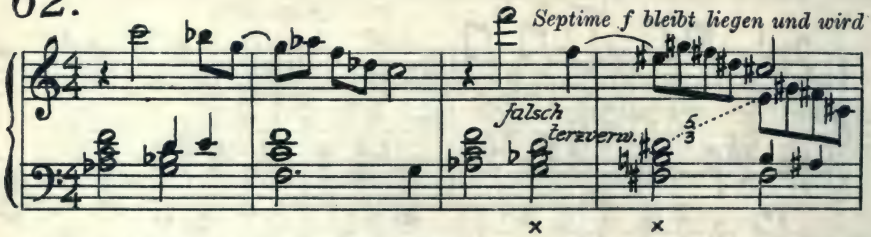
60.



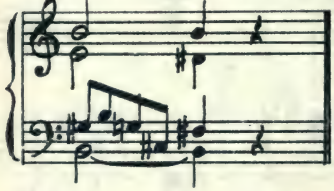

61. *Falsch terzverwandte Dreiklänge*



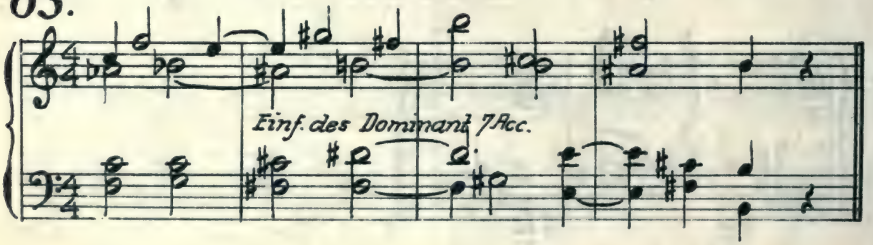
62.




*harmoniefremder Ton im folgenden Akkord*

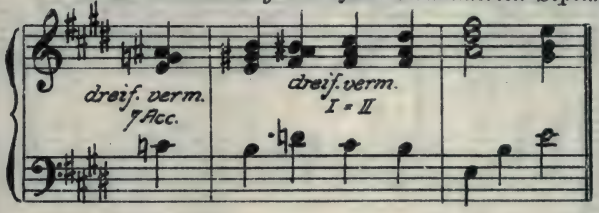


63.

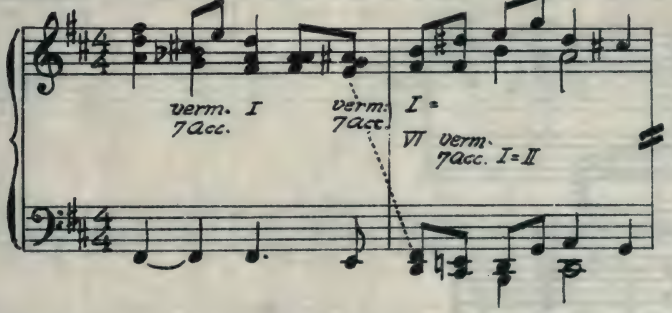


*Aufgaben 64 bis einschl. 69 = Vorübergehende Auffassung eines Akkordes als I (Einkapselung einer Tonart in die andere)*

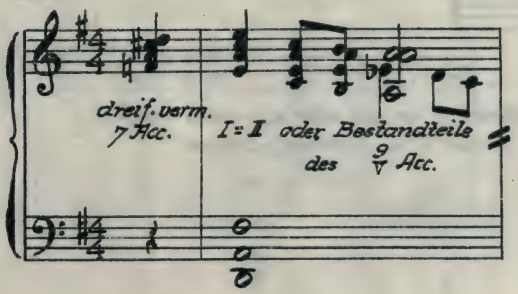
**64** *E- Anwendung des 3fach verminderten Septimenakkords zu I und II*



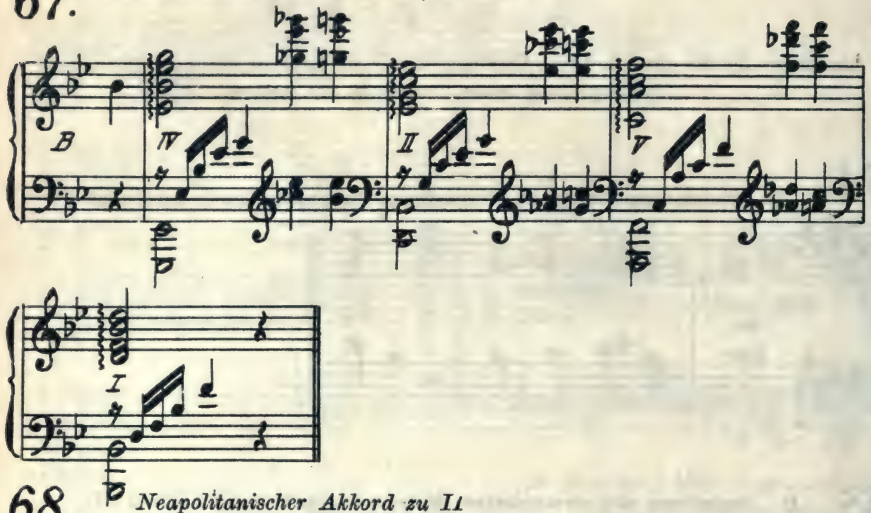

**65.** *D Anwendung des verminderten Septimenakkords zu I, VI und II*



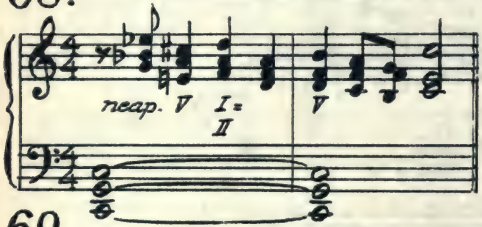

**66.**



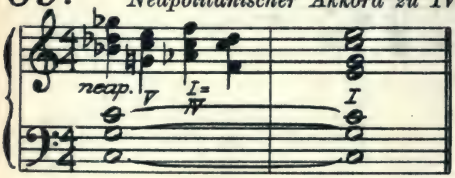
**67.** *Terzverwandter Akkord zu IV, II und V*




**68.** *Neapolitanischer Akkord zu II*




**69.** *Neapolitanischer Akkord zu IV*




*Aufgaben 70 a, b, c, d, e, f wollen den Akkord = cis e gis oder eine enharmonische Umdeutung des Akkords zur Tonart C in Beziehung bringen*

70. a

b

terzverw. zu IV in C

VII (u. L. z. I u. IV) in d I = II in c

c

d

1. III I = V I

2. III I = V I

neap. Acc. in C mit Anlehn. Note V

e

1. III zur Dominante von II
2. III zur Dominante von I

× I mit Anlehnungsnoten

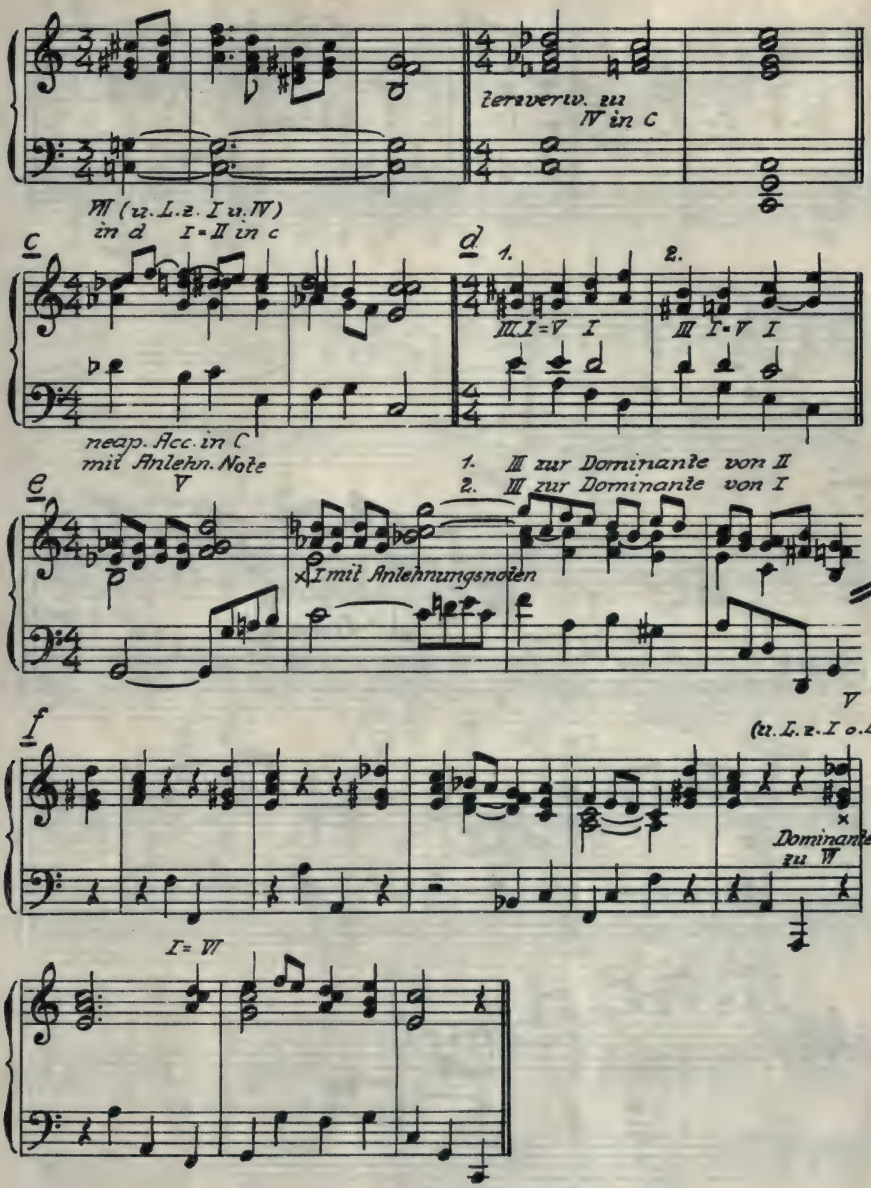
V

f

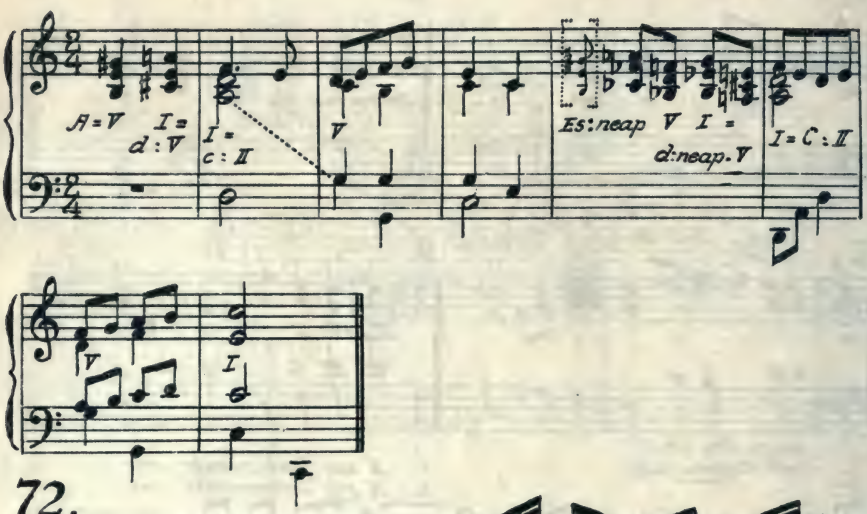
(u. L. z. I o. L. z. III)

Dominante zu VI

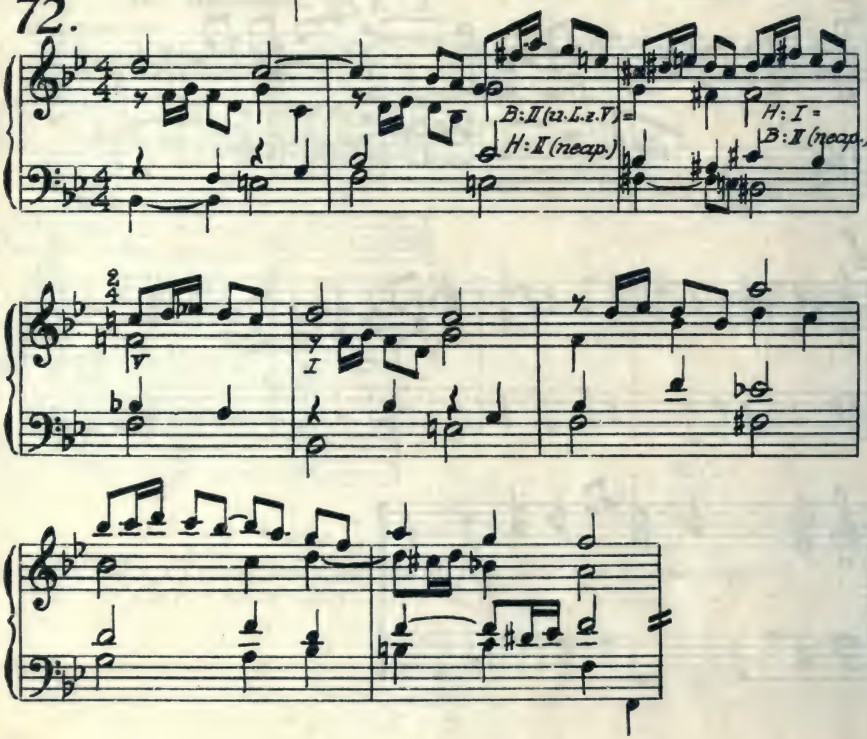
I = VI



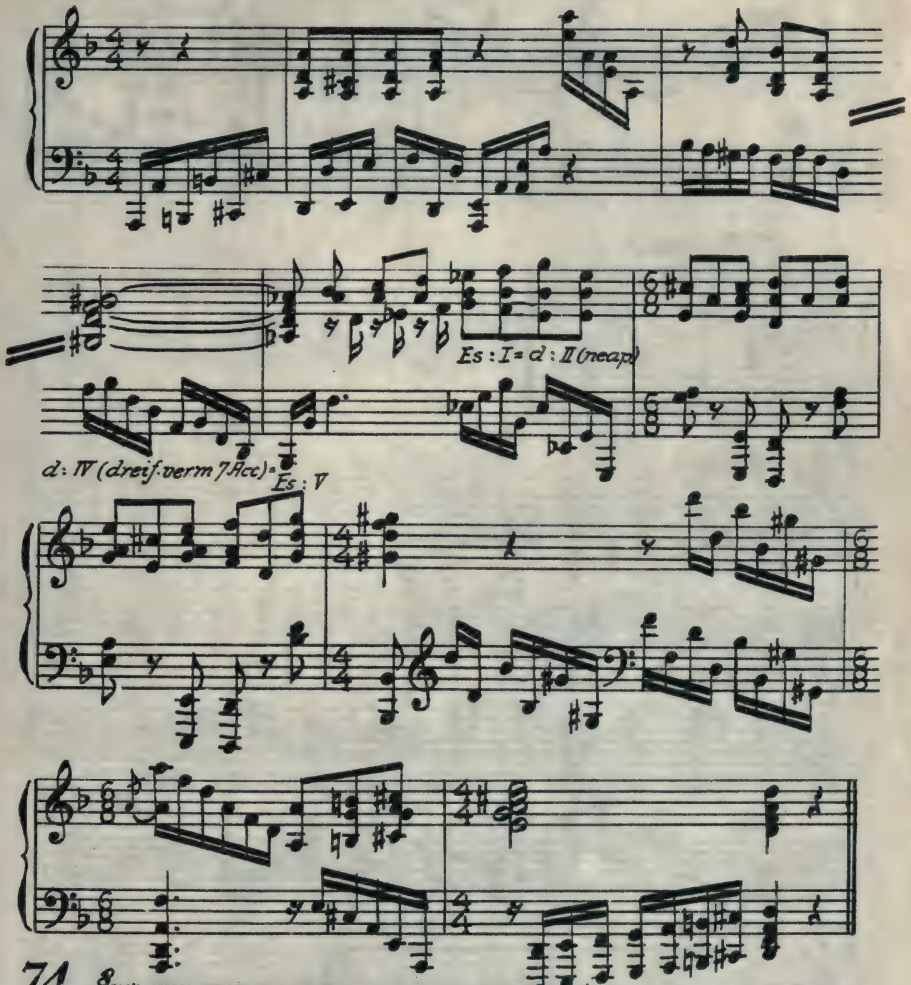
71.


A=V
I=
d:V
I=
c:II
V
Es:neap V I=
d:neap.V
I=C:II
V
I

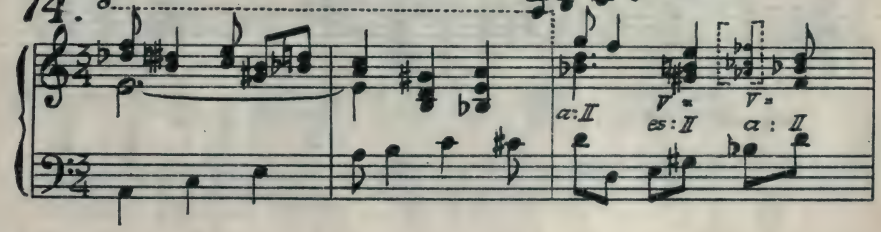
72.

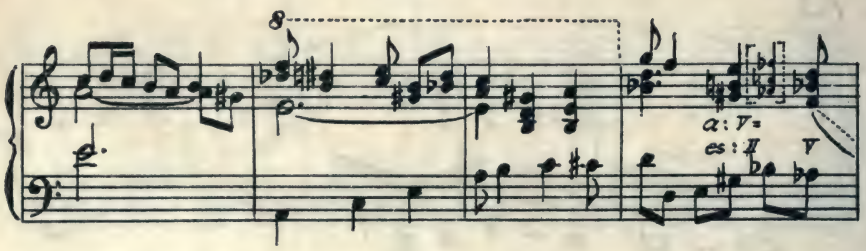

B:II(u.L.z.V)=
H:I(neap.)
H:I=
B:II(neap.)
V
I

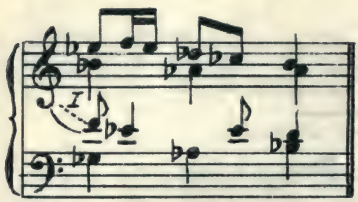
73.



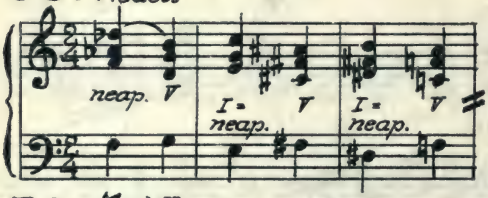

74.



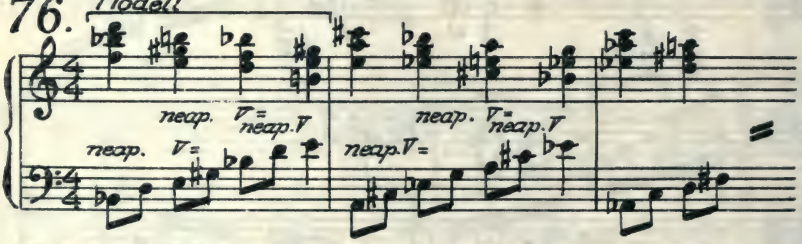


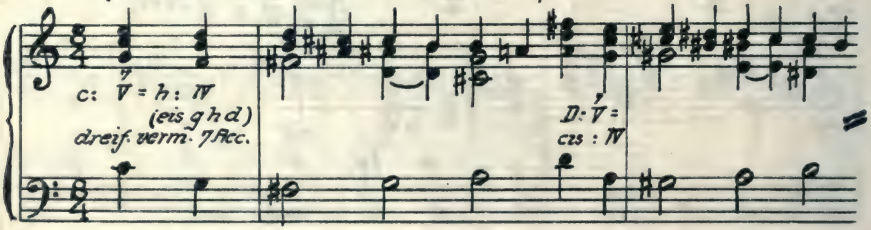

75. Modell



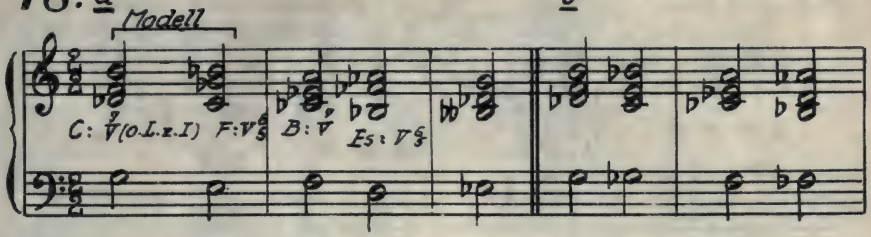

76. Modell




77. Modell

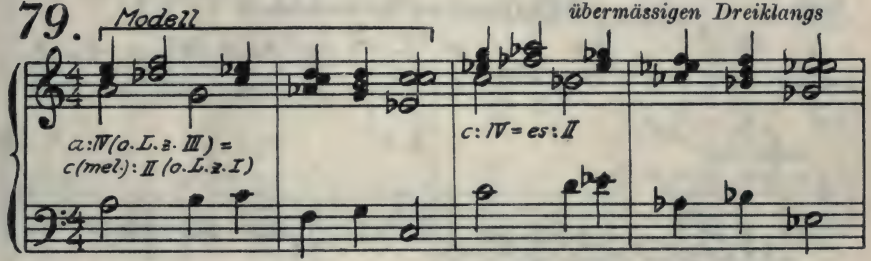


78. a b



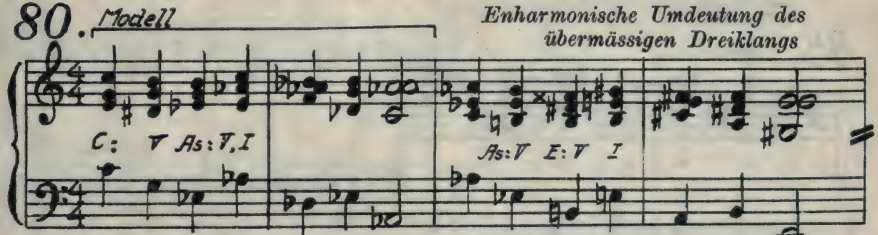

*Tonartliche Umdeutung des übermässigen Dreiklangs*

79.



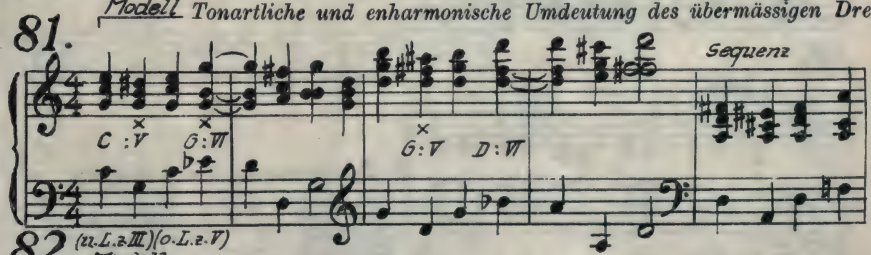

*Enharmonische Umdeutung des übermässigen Dreiklangs*

80.

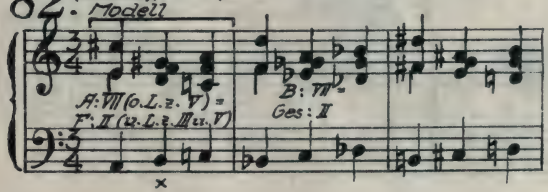



*Modell Tonartliche und enharmonische Umdeutung des übermässigen Dreiklangs*

81.

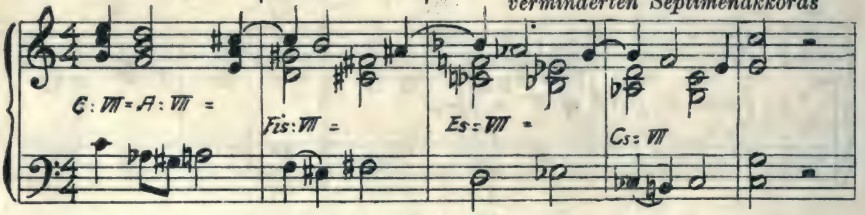



82. (u.L.z.III) (o.L.z.V)

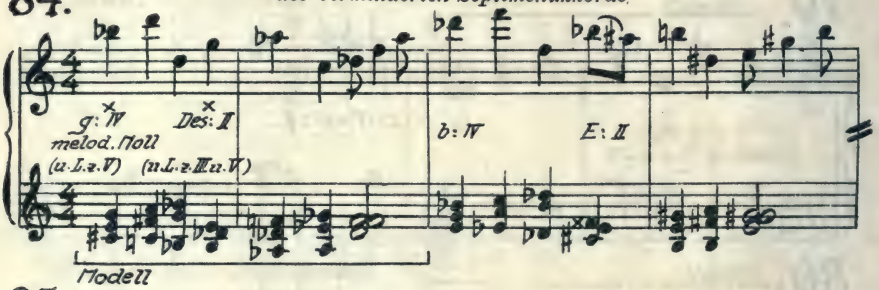



*Tonartliche Umdeutung des verminderten Septimenakkords*

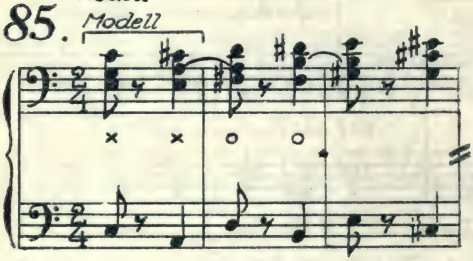
**83.** *Einleitung* *Modell* *Enharmonische Umdeutung des verminderten Septimenakkords*




**84.** *Tonartliche und enharmonische Umwandlung des verminderten Septimenakkords*

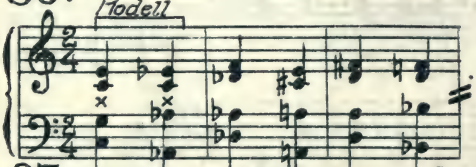



**85.** *Modell*



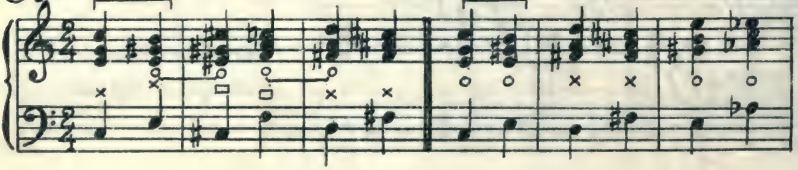
*Terzverwandte Durdreiklänge*

**86.** *Modell*

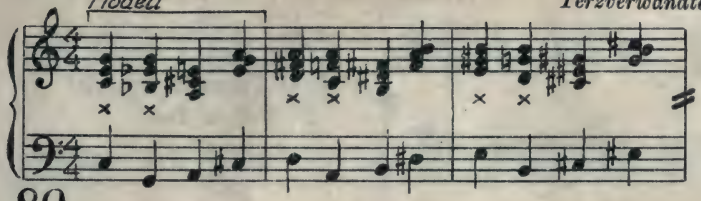


*Terzverwandte Durdreiklänge*

**87.** a *Modell* b *Modell* *Terzverwandte Durdreiklänge*

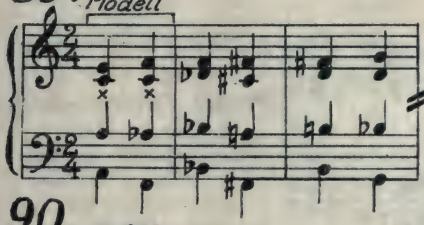


88. Modell



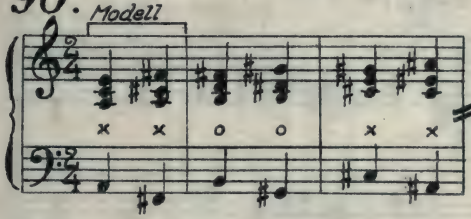
*Terzverwandte Durdreiklänge*

89. Modell



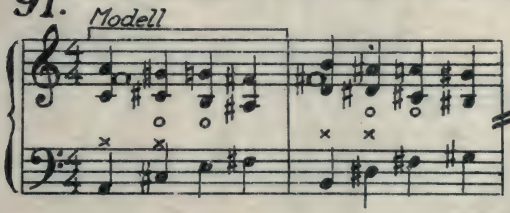
*Terzverwandte Molldreiklänge*

90. Modell



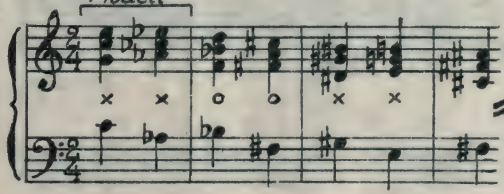
*Terzverwandte Molldreiklänge*

91. Modell



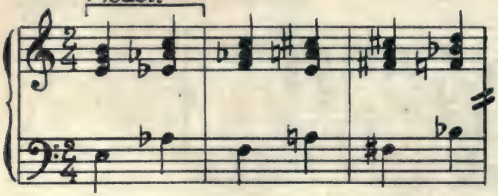
*Terzverwandte Molldreiklänge*

92. Modell



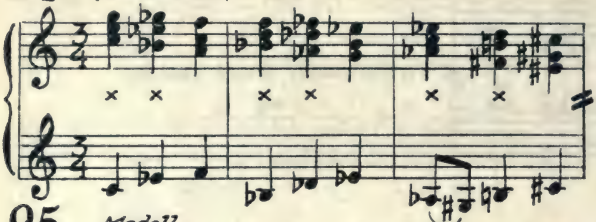
*Falsche Terzverwandtschaft*
*Dur zu Moll*

**93.** Modell



*Falsche Terzverwandtschaft*
*Moll zu Dur*

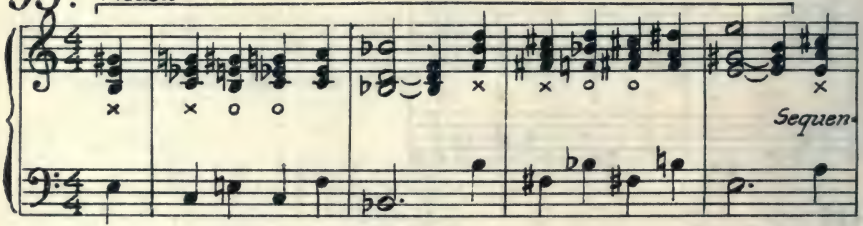
**94.** Modell



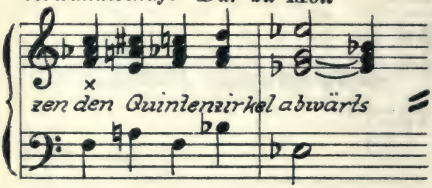
*Falsche Terzverwandtschaft*
*Dur zu Moll*

**95.** Modell

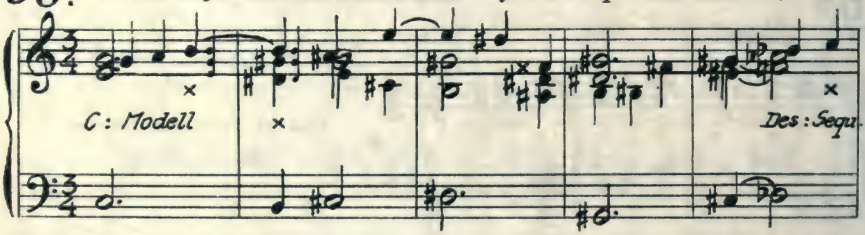
*Falsche Terz*



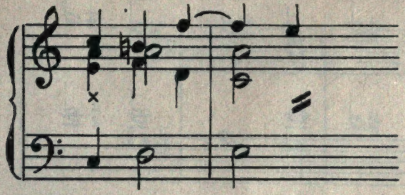

*verwandtschaft Dur zu Moll*



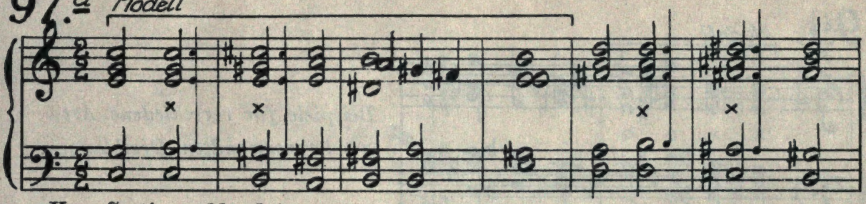

**96.** * *Verbindungen durch Terzverwandtschaft vom Septimenakkord aus*



** *Vom Septimenakkord in den Dreiklang*

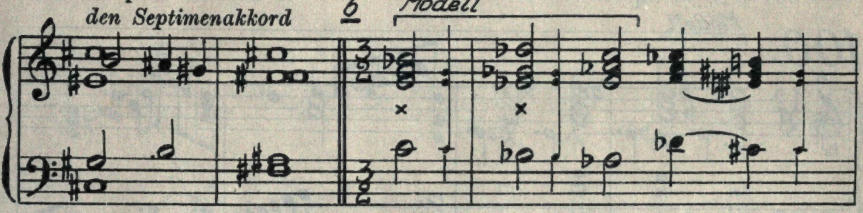


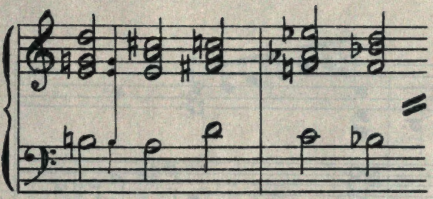
**97.** a *Modell*



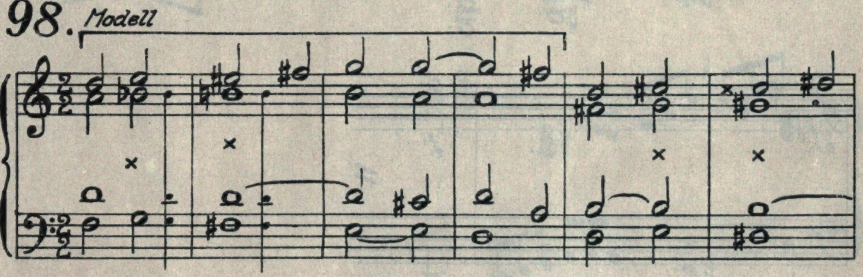
*Vom Septimenakkord in den Septimenakkord*

b *Modell*





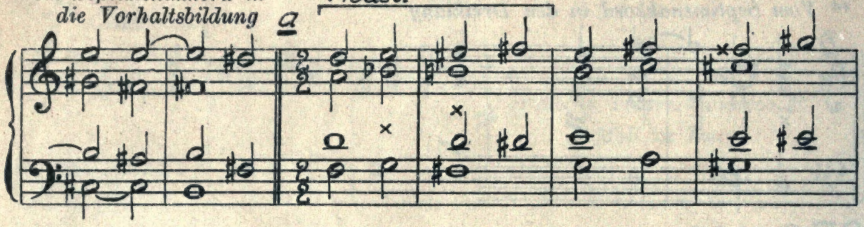
**98.** *Modell*



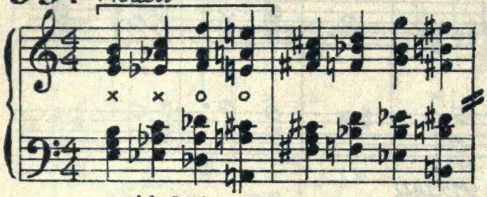
*Vom Septimenakkord in die Vorhaltsbildung*

a

*Modell*

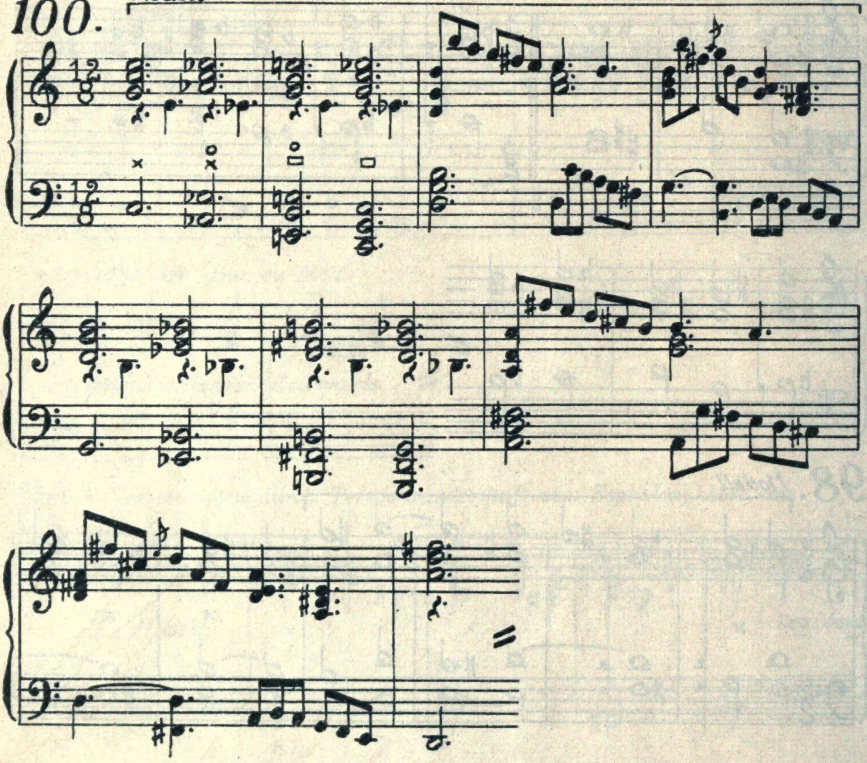


**99.** *Modell*



*Beispiele für verschiedene Art von terzverwandten Dreiklängen*

**100.** *Modell*



Carl Grüninger
Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg
Stuttgart

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 04 03 06 024 6